தமிழ்ப் பொழில்

தமிழாராய்ச்சித் திங்களிதழ்

துணர் : 60 மலர் : 7

உள்ளுறை

1. சங்க இலக்கியத்தில் ஆலமர் கடவுள் ... 289

நா. செல்வராசு, எம். ஏ., எம். பில்.,
இலக்கியத்துறை,
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்,
தஞ்சாவூர்.

2. கதையாசிரியர்களும் உத்திகளும் 294

(சென்ற இதழ்த் தொடர்ச்சி)
பேராசிரியர் இரா. சண்முகவேலன்,
தமிழ்த்துறை,
அ. வீ. வா. நி. புட்பம்கல்லூரி,
பூண்டி.

3. ஆடல் வணக்கம் 311

ஆறு. காளிதாசன், பி. லிட்., எம். ஏ. எல்., பி. எட்.,
கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கம்,
கரந்தை,
தஞ்சை - 613 002.

4. தொல்காப்பியம் செய்யுளியல் காண்டிகையுரை ... 315

(சென்ற இதழ்த் தொடர்ச்சி)
பேராசிரியர் ச. பாலசுந்தரம்

5. முல்லைப் பாட்டின் தலைவன் சோழனா?... 325

முனைவர். இரா. இராசகோபாலன், (அரசக்கண்ணன்)
எம். ஏ., பி. டி., பிசி எல்., பி. எச். டி.,
பேராசிரியர், தமிழ்த்துறை,
மன்னர் சரபோசி அரசு கல்லூரி,
தஞ்சாவூர்.

6. புதிய கல்விக் கொள்கையில் பாடமொழி பற்றிய குழப்பங்கள் ... 329

பேராசிரியர், சாலை. இளந்திரையன்,
பேரவை இல்லம்,
கோபாலபுரம், சென்னை - 86.

7. சுந்தரரின் பக்திக் கோட்பாடுகள் ... 333

ப குமரன், ஆய்வாளர்,
தமிழ்மொழித்துறை,
சென்னைப் பல்கலைக் கழகம்,
சென்னை - 5.

தமிழ்ப் பொழில்

கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கத் திங்கள் வெளியீடு

திருவள்ளுவர் ஆண்டு — 2017

துணர்: 60 அட்சய — ஐப்பசி மலர்: 7

அக்டோபர் — நவம்பர் 1986

சங்க இலக்கியத்தில் ஆலமர் கடவுள்

நா. செல்வராசு, எம்.ஏ., எம்.பில்.,
இலக்கியத்துறை,
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்,
தஞ்சாவூர்.

சங்க நூல்களுக்கு உரையாசிரியர் கையாண்ட உரைமுறைகள் பல புதிய விளக்கங்கட்கு வழிவகுத்தன. செய்யுளின் ஓட்டங் கருதியும் பொருளின் இயைபு கருதியும் உரைப்பொருளை

வளைத்துக் காட்டுதலும் நுண்ணிதின் உணர்ந்த தம் கல்வி மாட்சிமை பெரிதோங்க வலிந்து பொருள் கோடலும் உரையாசிரியர் உரைத்திறனைக் காட்ட வல்லன.

கல்லாக் கடுவன் கணமலி சுற்றத்து
மெல்விரன் மந்தி குறைகூறுஞ் செம்மற்றே

(கலி. 40:15,16).

எனும் கலிப்பாடற்கு நச்சினார்க்கினியர், கடுவன் களவொழுக்கம் ஒழிந்து வரைந்து கொள்ளும் நிலைமையைக் கற்றுச் சுற்றத்திடத்தே சென்று மந்தியைத் தனக்குத் தரவேண்டும் என்று தன் குறையைக் கூறும் என்று உரை வரைந்தனர். இப்பாட்டில் கல்லாக் கடுவன் என்பதற்குக் கற்ற (வரைந்து கொள்ளும் நிலைமையைக் கற்ற) கடுவன் என்று விளக்கந் தந்தது பாடலிற் கூறப்பட்ட அகப்பொருளின் இயைபு கருதிக் கொள்ளப்பட்டதாகவே தோற்றுகிறது.

பொழுதளந் தறியும் பொய்யா மாக்கள்
தொழுது காண்கையர் தோன்ற வாழ்த்தி
எறிநீர் வையகம் வெலீஇய செல்வோய்நின்
குறுநீர்க் கன்னல் இனைத்தென் றிசைப்ப

(முல்லை. 55-58).

எனும் முல்லைப் பாட்டில் பொழுதளந்தறியும் பொய்யா மாக்கள் என்னுந் தொடர்க்கு நாழிகையை அளந்து இத்துணை என்று அறியும் பொய்த்தலில்லாத நாழிகைக் கணக்கர் என்று பொருள் கொள்ளாதே அறிவில்லாதோருடைய வாழ்நாளை இத்துணை என்று அளந்தறியும் பொய்யாத காட்சியை உடையோர் என நச்சினார்க்கினியர் பொருள் கொண்டது அவரது கல்வி மாட்சிமை பெரிதோங்க வலிந்து பொருள் கொண்ட முறைமைக்குச் சான்றாகும்.

இவ்விரண்டுமல்லாது மயக்கந்தரும் வகையில் பொருள் கொள்ளத் தக்க சில தொடர்கள் சங்க இலக்கியத்துள் பயின்றுள்ளன. கொண்டல் மாமழை (நற். 140:1) என்பதற்கு நீரைக் கொள்ளுதலையுடைய மாமழை என்றும் மேகத்தையுடைய மாமழை என்றும் கீழ் காற்றால் கொண்டு வரப்படும் மாமழை என்றும் பொருள் கொள்ளலாம். இவ்வாறு மயக்கந்தரும் தொடர்களுள் ஒன்றே ஆலமர் கடவுள் என்பது.

பாண்டியன் இலவந்திகைப் பள்ளித் துஞ்சிய நன்மாறனை வடம வண்ணக்கன் பேரிசாத்தனார் பாடிய புறநானூற்றுப் பாடலொன்றில்

ஆலமர் கடவு ளன்னநின் செல்வம்
வேல்கெழு குருசில் கண்டே னாதலின்
விடுத்தனென் வாழ்கநின் கண்ணி

(புறம். 198 : 9 - 11).

என்னும் அடிகட்குப் புறநானூற்றுப் பழைய உரைகாரர் ஆலிலையின்கண் மேவிய திருமால் போலும் நின்னுடைய செல்வ வளத்தை வேலையுடைய தலைவ! கண்டேன், ஆதலால் விடையும் கொண்டேன், வாழ்க நின் கண்ணி என்று பொருள் கண்டனர்.

இனி, சங்க இலக்கியத்துள் ஆல்கெழு கடவுள் என ஓரிடத்திலும் ஆலமர் செல்வன் என மூன்று இடத்திலும் ஆலமர் கடவுள் என்னும் பொருளைத் தரக் கூடிய தொடர்கள் காணப் படுகின்றன. இந்நான்கு இடங்களிலும் ஆலமர் கடவுள் என்பதற்குச் சிவன் என்றே பொருள் காணப்படுகின்றது.

கலித்தொகை 81-ஆம் பாடலில் சிறுதேரை இயக்கி நடை பயிற்றும் புதல்வனுக்கு,

ஆலமர் செல்வ னணிசால் பெருவிறல்
போல வருமென் னுயிர்

என முருகன் உவமிக்கப் பட்டுள்ளான். இதற்கு உரைவரையும் நச்சினார்க்கினியர் ஆலின் கீழ் அமர்ந்த இறைவனுடைய அழகமைந்த முருகனைப் போல வரும் என்னுயிர் என்று பொருள் கொள்வர்.

கலித்தொகை 83-ஆம் பாடலில் வரும் ஆலமர் செல்வ னணிசான் மகன் விழா என்னுந் தொடர்க்கும் ஆலின் கீழ் இருந்த இறைவனுடைய மகனாகிய பிள்ளையார் (முருகவேள்) திருநாள் என நச்சினார்க்கினியர் உரை கூறுவர்.

நீல நாகம் நல்கிய கலிங்கம்
ஆலமர் செல்வற் கமர்ந்தனன் கொடுத்த
சாவந் தாங்கிய சாந்துபுலர் திணிதோள்
ஆர்வ நன்மொழி ஆயும் ...

(சிறு. 96-99.)

எனும் சிறுபாணாற்றுப்படை அடிகளில் ஆய்அண்டிரனது வண்மை யைக் குறிப்பிடும்போது இடைப்படும் ஆலமர் செல்வன் என்னும் தொடர்க்கும் ஆலின் கீழிருந்த இறைவன் எனப் பொருள் கொள்வர் நச்சினார்க்கினியர்.

திருமுருகாற்றுப்படையுள் செவ்வேளைப் போற்றிப் பரவுவதாக வரும் அடிகளுள் ஆல்கெழுகடவுட் புதல்வ என்பதும் ஒன்றாகும். இதற்குக் கல்லாவின் கீழிருந்த கடவுளினுடைய மகன் என்பது பொருளாகும்.

மேற்காட்டப்பட்ட நான்கு எடுத்துக் காட்டுகளிலும் ஆல்கெழு செல்வன் என்பதற்குச் சிவபெருமான் என்றே பொருள் கொள்ளப் பட்டுள்ளது. மாறாக, புறநானூற்றுப் பாடலில் ஆலமர் கடவுள் என்பதற்கு ஆலிலையின்கண் மேவிய திருமால் எனப் பொருள் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இவ்வுரைக்குச் சங்கவிலக்கியத்துள் அகச் சான்றுகள் கிடைத்தன. ஆலமர் செல்வன் என்னும் தொடரில் அமர் என்பதற்கு மேவிய, பொருந்திய எனப் பொருள் கொண்டு திருமால் எனப் பழைய உரைகாரரும், கீழ் அமர்ந்த எனப் பொருள் கொண்டு சிவன் எனப் பிறரும் பொருள் கொண்டனர். செல்வத்துக்கு அதிபதியான இலக்குமி உறையும் மார்பினன் என்பதால் பொருளுக்கு உவமை கூறுங்கால் திருமால் உவமை கூறினார் என்று அமைதி கோடற்கும் வழியுள்ளது' இராமன், கண்ணன், பலராமன், கேழற்கோலம் முதலான அவதாரச் செய்திகள் சங்கவிலக்கியத்தின் ஆங்காங்கே காணப் படினும் ஆலிலைமேல் பள்ளி கொண்ட நிகழ்ச்சி குறிக்கப் பெறவில்லை. இந்நிகழ்ச்சி பிற்கால இலக்கியங்களில் பல்கிச் சுட்டப் பெற்றது. சங்கவிலக்கியத்தில் ஆழி முதல்வன் முதலாக 35 பெயர்கள் திருமாலைச் சுட்டி நிற்கின்றன. (சங்க இலக்கியம், வையாபுரிபிள்ளை பதிப்பு, பக். 1380, 1381) இப்பெயர்களுள் புறநானூற்றுப் பாடலில் வரும் ஆலமர் கடவுள் என்ற பெயரைத் தவிர ஏனைய பெயர்கள் ஒன்றேனும் ஆலிலைமேல் பள்ளி கொண்ட நிகழ்ச்சியைக் குறிப்பிடவில்லை என்பதும் ஈண்டு நோக்கற்பாலது.

மேலும், கலித்தொகை 150-ஆம் பாடலில் வரும் தாழிசை மூன்றும் ஈண்டு சுட்டப்பெறுவது இன்றியமையாதது ஆகும். 'தலைவர் பொருளாக்கம் கருதிப் பிரிந்து சென்றாலும் நின் அழகினையுடைய நிறம் பசக்குமாறு நின்னைக் கைவிடுதலைச் செய்யார்' என்று, பொருள் வயிற்பிரிந்த தலைவனை நினைந்து ஆற்றாத தலைவியைத் தோழி ஆற்றுவிப்பதாக அமைந்த இப்

பாடலில் பொருளுக்கு உவமைகூறும் நல்லந்துவனார், பிறங்குகின்ற நீரைச் சடையிலே மறைத்தவனை ஒத்த பொருளாக்கம் எனவும், வடிவையுடைய ஏறாகிய ஊர்தியை யுடையானை ஒத்த விழுப்பொருள் எனவும், புதிய திங்களாகிய கண்ணியையுடையானை ஒத்த ஒண்பொருள் எனவும் சிவபெருமானை உவமைபடுத்திப் பாடியுள்ளார்.

(கலி. 150. நச். உரை)

இப்பாடலின் கருத்திலிருந்து பொருளுக்குச் சிவபெருமானை உவமைபடுத்துவது சங்கவிலக்கிய மரபு என்பதை உணர முடிகின்றது.

முடிவுரை :

சங்க இலக்கியத்தில் ஆலமர் செல்வன், ஆல்கெழுகடவுள் ஆகிய தொடர்கள் சிவபெருமானைக் குறித்து நிற்பதாலும் ஆலமர் கடவுள் என்பதற்குத் திருமால் எனப் பொருள் கோடற்கு அகச் சான்றுகள் கிடைக்காததாலும் ஆலிலைமேல் பள்ளி கொண்ட நிகழ்ச்சியைச் சங்கப் பாடல்கள் கூறாததாலும் சங்கவிலக்கியத்தில் கூறப்பட்ட திருமாலின் பெயர்களுள் ஆலிலைமேல் பள்ளி கொண்ட செயலை விளக்கும் பெயர்கள் இன்மையானும் புறநானூற்று 198-ஆம் பாடலில் வரும் ஆலமர் கடவுள் என்பது சிவனைக் குறித்து நிற்கிறது என்று கொள்ளுதற்கும் இடமுள்ளது. மேலும் ஆலமர் கடவுள் அன்ன நின் செல்வம் என்று பொருளுக்குத் திருமாலை உவமைப்படுத்தினார் புறநானூற்றுப் பழைய உரைகாரர் என்றாலும் கலித்தொகை 150-ஆம் பாடலில் அப்பொருளுக்கே சிவபெருமானைத் தெளிவாக உவமைப்படுத்திக் கூறப் பட்டுள்ளதால் ஆலமர் கடவுள் என்பது சிவபெருமானைக் குறித்து நிற்கிறது என்று உணர்தற்கும் இடமுள்ளது.

(சென்ற இதழ்த் தொடர்ச்சி)

கதையாசிரியர்களும் உத்திகளும்

பேராசிரியர். **இரா. சண்முகவேலன்,**
அ. வீ. வா. நி. புட்பங் கல்லூரி,
பூண்டி,

கதையாசிரியர் (க.) இயல்பு

உத்திக்கும் எழுத்தாளனின் தனிப்பட்ட இயல்புக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு இருக்கிறது. சிலர் சிரிக்கச் சிரிக்க நகைச்சுவை யுடன் எழுதுவர்; சிலர் ஆவேசம் வந்த மாதிரி தீப்பொறி பறக்கும் விதத்தில் எழுதுவர்; சிலர் நின்று நிதானித்து நடப்பதுபோல் ஒரே சீராக எழுதுவர்; சிலர் சுற்றி வளைத்துப் பேசுவதுபோல் 'வழவழ' வென்று எழுதுவர்; சிலர் எத்தகைய படாடோபமும் இல்லாமல் சாதாரணமாய் எழுதுவர்; சிலர் குத்தலாகவும், கிண்டலாகவும், விமர்சனப் போக்கிலும் எழுதுவர். குறிப்பாகச் சொன்னால், மனத்திற்கிசைந்தவாறெல்லாம் எழுதுவர். அவர்களின் எழுத்துக் களில் காணலாகும் வகை மாதிரிகளைக் கண்டுபிடிப்பதற்கு அவர்களது சொந்த இயல்புகளைக் கண்டறிய வேண்டும். அப்பொழுதுதான் அவர்கள் தம் படைப்புக்களில் கையாளும் உத்திகளுக்குக் காரணம் புலப்படும்.

> எதையும் புதுமையாக எடுத்துச் சொல்ல விரும்பிய சொ. வி. ஆங்கிலச் சொற்களை ஆங்காங்கே தாராளமாகவும் தனி நயங்கள் சேர்ப்பதற்காகவும் ஆங்கில வாக்கிய அமைதிகளை அவர் எடுத்தாண்டார். 'காம்பவுண்ட் சென்டன்ஸ்', 'காம்'ளெக்ஸ் சென்டன்ஸ், என்று சொல்லப்படுகிற முறைகளைத் தமிழிலும் அவர் பிரயோகிக்கத் தயங்கவில்லை. வாக்கியங்களுக்கு மிடுக்கும் எடுப்பும் தந்தன அவை.

என்பது புதுமைப்பித்தனின் நடையைப் பற்றிய ஒரு மதிப்பீடாகும். மேலும், அதே மதிப்பீட்டில்,

> திருநெல்வேலிப் பிள்ளைமார் வாழ்க்கை முறைகளைச் சித்திரித்ததன் வாயிலாகத் தனது கதைகளுக்கு ஒரு தனித் தன்மை சேர்த்த புதுமைப்பித்தன் திருநெல்வேலித் தமிழை—அவர் வட்டாரத்தில் விசேஷ மாகத் திகழும் பழகு மொழியை—திறமையாக எழுத்தில்

> கொண்டு வந்து, உரைநடைக்கு ஒரு தனித்துவமும் சேர்த்திருக்கிறார்.[61]

என்றும் குறிக்கப்படுகிறது. இன்னொரு மதிப்பீட்டில்,

> புதுமைப் பித்தன் தம்முடைய எண்ணங்களை வெளியிடப் பல இடங்களில் கேலியையும் கிண்டலையுமே கருவிகளாகக் கொள்கிறார். அவருடைய சொல்லும் முறையில் இயல்பாகக் காணப் படும் பண்புகள் இவை யிரண்டுமே என்பதை அவருடைய கதை, கட்டுரை, கவிதை, நாடகம் ஆகிய அனைத்திலும் காணலாம். கதை மாந்தர்களின் வருணனையானாலும் சரி, நிகழ்ச்சிகளாலும் சரி, எதையும் நையாண்டி கலந்துதான் அவர் சொல்லுவார். இப் பண்பு இவர் கதைகளுக்கு ஒரு தனிக் கவர்ச்சியையும் வேகத்தையும் தந்து விடுகின்றன.[62]

என்று கூறப்படுகிறது. இவ்விரண்டு மதிப்பீடுகளின்படிப் புதுமைப் பித்தன் கதைகளில் ஆங்கிலக் கலப்பு, வட்டார வழக்கு, நகை வகை ஆகியவை மிகுந்திருக்கின்றன என்பது முடிவாகின்றது. இவற்றை மனத்தில் இறுத்தி, புதுமைப் பித்தனின் வரலாற்றினைக் காண்போம்.

ரகுநாதன் எழுதிய *புதுமைப் பித்தன் வரலாறு* (1980) என்னும் நூலில் புதுமைப் பித்தன் இயல்பாகவே கிண்டலாகவும், நகைச்சுவையுடனும் பேசக் கூடியவர் என்பதற்குரிய சான்றுகள் உள்ளன. அவற்றுள் ஒன்று, புதுமைப்பித்தன் காரைக்குடியி லிருந்து வெளி வந்த "ஊழியனில்" உதவி ஆசிரியராகச் சிறிது காலம் இருந்து விட்டு அதிலிருந்து தானே விலகி, வேலை தேடிச் சென்னைக்கு வந்தார் என்பதாகும். அங்ஙனம் சென்னைக்கு வந்தவரிடம் வ. ரா. இப்படிக் கேட்டார் :

> "என்னவோய்! இ. சிவம் எப்படியிருக்கிறார்?"
> புதுமைப் பித்தன் வயிற்றெரிச்சலோடு பதில் சொன்னார் :
>
> "சிவம் இப்போ எறும்பு சிவமாப் போயிட்டார். பிச்சிப் பிடுங்கிட்டார்!"
> வ. ரா. சிரித்தார். புதுமைப் பித்தனும் சிரித்தார்.[63]

மேலும்,

> அவரோடு பேசிக்கொண்டிருப்பது என்பது ஒரு தனி இன்பம். ஏனெனில், அவருடன் பேசும்போது அடிக்கடி வயிறு குலுங்கும்படி நாமும் சிரிக்க ஆரம்பிப்போம். சுவாரசியமான பேச்சாளி ... (ப. 118)

> அவரது பேச்சு வெறும் பேச்சாகவே இருப்பதில்லை. எதைப் பற்றிப் பேசினாலும் மின்னல் வெட்டைப்போல் அபூர்வமான உண்மைகளும், ஆழ்ந்த மேதா விலாசமும், சிறந்த ஹாஸ்யமும் புரண்டு புரண்டு வரும். (ப. 119).

> பேசும்போது அவர் ஆங்கிலம் கலந்துதான் பேசுவார். ஆனால் அவர் பேசுகின்ற தமிழ் அசல் திருநெல்வேலித் தமிழாகவே இருக்கும். அநேகமாக ஊர்விட்டு ஊர் வந்து 'மெட்ராஸில்' பழகிப் போனவர்களுக்கு, சென்னைத் தமிழ் முழுக்க முழுக்கப் படியாவிட்டாலும், ஓரளவேனும் அதன் சாயை படிந்து போவதுண்டு. ஆனால் புதுமைப்பித்தன் திருநெல்வேலித் தமிழிலேயே, திருநெல்வேலிப் பண்போடு பேசுவார். 'ராசர்', 'அவுஹ', 'வந்தாஹ', 'மேசை'— இது போன்ற திருநெல்வேலி உச்சரிப்பே அவர்து பேச்சில் ஒலிக்கும். அடிக்கடி 'விவகாரம்', 'இருக்கு', 'Position' முதலிய சில வார்த்தைகள் அவரது பேச்சில் தலைகாட்டிக் கொண்டே இருக்கும். (ப. 119).

என்பன போன்றவற்றை எடுத்துக் காட்டலாம்.

இத்தகைய புதுமைப்பித்தனின் இயல்புகள்/பண்புகள் அவர்தம் கதைகளில் மொழிநடை உத்திகளையும் (Stylistic Techniques), சிரிப்பு (Wit), அங்கதம் (Satire), சிலேடை (Irony) ஆகிய நகைச்சுவை உத்திகளையும் இயல்பாய்க் கையாளுமாறு செய்திருக்கின்றன. புதுமைப்பித்தனே, "எனக்குப் பிடிக்கிறவர் களையும் பிடிக்காதவர்களையும் கிண்டல் செய்து கொண் டிருக்கிறேன். சிலர் என்னோடு சேர்ந்து கொண்டு சிரிக்கிறார்கள்; இன்னும் சிலர் கோபிக்கிறார்கள்."[64] என்று கூறுகிறார். ஓர் எடுத்துக்காட்டு.

> பையன் இரண்டு 'கப்' காப்பி கொண்டு வந்து வைத்தான். கடவுள் காப்பியை எடுத்துப் பருகினார். சோமபானம் செய்த தேவகளை முகத்தில் தெறித்தது. "நம்முடைய லீலை" என்றார் கடவுள்.

"உம்முடைய லீலை இல்லைங்காணும், ஹோட்டல் காரன் லீலை. அவன் சிக்கிரிப் பவுடரைப் போட்டு வைத்திருக்கிறான்; உம்முடைய லீலை எல்லாம் பில் கொடுக்கிற படலத்தில்" என்று காதோடு காதாய்ச் சொன்னார் கந்தசாமிப் பிள்ளை, சூசகமாகப் பில் பிரச்னையைத் தீர்த்து விட்டதாக அவருக்கு ஓர் எக்களிப்பு.

"சிக்கரிப் பவுடர் என்றால் ...?" என்று சற்றுச் சந்தேகத்துடன் தலையை நிமிர்த்தினார் கடவுள்.

"சிக்கரிப் பவுடர், காப்பி மாதிரிதான் இருக்கும்; ஆனால் காப்பி அல்ல; சில பேர் தெய்வத்தின் பேரைச் சொல்லிக் கொண்டு ஊரை ஏமாற்றி வருகிற மாதிரி" என்றார் கந்தசாமிப் பிள்ளை.

தெய்வம் என்றதும் திடுக்கிட்டார் கடவுள்.[65]

பெர்னாட்ஷாவும், கல்கியும் நகைச்சுவையுடன் எழுத வல்லவர் என்பது யாவரும் அறிவர். இருவரும் இயல்பில் நல்ல நகைச்சுவையுடன் பேசுபவர்கள் என்று அவர்களின் வரலாறுகள் தெரிவிக்கின்றன. விந்தன் குத்தலாகவும், கிண்டலாகவும் கதைகளையும் கட்டுரைகளையும் எழுதுபவர்; விமர்சனமும் செய்பவர். அவரது கதைகளின் வாயிலாக, "போலி நாகரிகத்தின் மீதும், காதல் மீதும் தாக்குதலும் இருக்கிறது, கிண்டலும் இருக்கிறது.'[66] என்று அவரைப் பற்றிக் கருத்துரைப்பர். "விந்தன் கதைகளில் வஞ்சப் புகழ்ச்சியணி சிறந்து விளங்கும்."[67]

விந்தனின் நடை ஒருவகை எள்ளலும் மெல்லிய நகைச்சுவையும் விரவி அமைந்த ஒன்று. அப்படி எழுதுவதில் அவருக்கு ஒரு தனித்திறனும், ஈடுபாடும் உண்டு. சொல்வதைப் படிப்போர் நெஞ்சை ஊடுருவித் தைக்கும் வகையில் சொல்வதற்கும், எந்த வகையான வலியும் எழாமல்—அதே சமயத்தில் போகிற போக்கில் ஆழமாகக் குத்திக் காட்டுவதற்கும் — விந்தன் பழிகரப்பு அங்கதத்தைப் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளார்.[68]

இவ்வாறான ஒருங்கிணைந்த மதிப்பீடுகள் விந்தனின் அங்கத உத்தியினைக் குறிப்பிடுகின்றன. இவ்வுத்தி அவர்தம் எழுத்துக் களில் படிவதற்கு முன்னர் அவருடைய இயல்பில் ஊறி

விளைந்திருக்கிறது. எனவே, அவரது இயல்பை அறுத்தெறிந்து விட்டு வேறு விதமாய் எழுத அவரால் முடியவில்லை. விந்தனின் வாழ்க்கை வரலாற்றை எழுதியவர் இது குறித்துப் பல சான்றுகளை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.

> விந்தன் எதை எழுதினாலும் அதில் குறும்புத்தனங்களும் குத்தலுமே அதிகமாகக் காணப்படும்! அதே போல் அவர் பேச்சிலும் குத்தல் நிறைந்திருக்கும். இத்தனைக்கும் அவர் எவரிடமும் அதிகமாகப் பேசாமல் அளந்துதான் பேசுவார். அதனாலேயே அவர் பேச்சு அர்த்தமுடையதாக இருக்கும். யதார்த்தமான அந்தப் பேச்சைச் சிலர் 'குறும்புத் தனமான பேச்சு!' என்று குறைபட்டுக் கொள்வார்கள்; சிலர் 'உண்மையான பேச்சு!' எனப் பாராட்டுவார்கள். எவர் எப்படிப் புரிந்து கொண்ட போதிலும் அப்படிப் பேசுவதே அவருக்கு இயல்பாக அமைந்திருந்தது.[69]

என்று குறிப்பிடுவதையும்,

> ஒரு சமயம் எழுத்தாளர் ஒருவர் 'உங்கள் ஆசிரியர் சௌக்கியமா?' என்று கேட்டபோது, விந்தன் கொஞ்சமும் தயங்காமல் 'அவர் செத்து ரொம்ப நாள் ஆகிவிட்டது சார்!' என்றார் சிரித்தவாறு கேட்டவர் பெருத்த அதிர்ச்சியுடன் 'நீங்கள் என்ன சார் சொல்லுகிறீர்கள்?' என்று கேள்வி எழுப்பிய நேரத்தில், 'நான் உண்மையைத்தான் சொல்லுகிறேன், ஆசிரியர் என நான் மதிப்பது பேராசிரியர் 'கல்கி' ஒருவரைத்தான்! அதனால்தான் அவர் செத்து விட்டார் என்று உங்களுக்கு ஞாபகப்படுத்தினேன்!' என்றார். எழுத்தாளர் ரொம்பவும் பயந்துபோய் 'சார்! நீங்கள் பொல்லாதவர் சார்! தற்போது நீங்கள் துணையாசிரியராக இருக்கும் பத்திரிகையின் ஆசிரியரைப் பற்றி விசாரித்தால் ...' என்றபோது எழுத்தாளர் வேகமாக நடந்தார். அப்போது விந்தன் ஒரு பத்திரிகையில் துணையாசிரியராக இருந்தார்.[70]

என்று கூறுவதையும் இங்குச் சான்றுகளாகக் காட்டலாம்,

உலகத்துச் சிறந்த சிறுகதையாசிரியர்களுள் ஒருவராகத் திகழும் அமெரிக்க எழுத்தாளர் எட்கார் அல்லன் போ (Edgar Allan Poe) துப்பறியும் உத்தியினைக் கண்டு பிடித்துத் தம் கதை

களிலும் அதனைப் புகுத்தியதற்கு அவரிடம் அமைந்திருந்த கற்பனையும், அறிவியல் அறிவுமே காரணங்கள் ஆகும் கற்பனை, கலைஞர் யாவர்க்கும் பொதுவென்றாலும், அவரிடம் ஒரு விஞ்ஞானிக்குரிய உற்று நோக்கல் தீவிரமாகக் காணப்பட்டதால் சாதாரணமான ஒன்றையுங் கூட நீள அகலங்களுடன் கவனிக்க முற்பட்டார். இத்தகைய இயல்பே அவரைத் துப்பறியும் உத்தியினைத் தம் கதைகளில் கையாளுமாறு வைத்ததுடன் உலகத்துச் சிறந்த துப்பறியும் கதைகளைப் படைக்கவும் செய்தது என்று அவருடைய வரலாற்றை எழுதிய இர்வின் போர்ஜஸ் (Irwin Porges) கூறியுள்ளார்[71]. இவ்வாசிரியர் போவிடம் உள்ள இயல்பினை அவர்தம் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைச் சுட்டிக் காட்டுவதன் மூலம் உறுதி செய்கின்றார்.

பாரிசில் விடியற்காலை மூன்று மணி அளவில் நடந்த பயங்கரமான கொலைகளைப் பற்றிச் சீ. அகஸ்டீ டூபின் (C. Auguste Dupin) என்பவர் அறிவியல் கண்ணோட்டத்துடன் துப்பறியும் முயற்சியினை மேற்கொண்டிருந்தார் அப்போது, போ சில துப்புக்களை (Clues) அவரிடம் வெளியிட, டூபின் அவ் வழக்கில் வெற்றி பெற்றார். அது குறித்துக் கூறுகையில், டூபின் குற்றத்தைச் சரிக்கட்டினார்; ஆனால் அறிவியல் மூளை எட்காருடையதாக இருந்தது என்று வரலாற்றாசிரியர் குறிப்பிடுகிறார்[72] போவிடம் இயல்பாய் அமைந்திருந்த அறிவியல் கண்ணோட்டம் இப்படி முனைந்து செயல்பட, தனது சிறுகதையாகிய 'The Murders in the Rue Morque' என்பதில் அவ் வுத்தியைப் புகுத்திப் புதிய துப்பறியும் கதை வடிவத்தை இலக்கிய உலகிற்கு அறிமுகப் படுத்தினார். போவின் துணையுடன் துப்பறிந்து வழக்கில் வெற்றி பெற்ற அகஸ்டீ டூபின் இல்லாமல் ஆங்கில நாவலாசிரியராகிய கனான் டாயில் (Conan Doyle) துப்பறியும் நிபுணனாகிய ஷெர்லாக் ஹோம்ஸைக் (Sherlock Holmes) கண்டுபிடித்திருக்க இயலாது என்று கூடக் கருதப்படுகிறது. போவிடமிருந்த துப்பறியும் இயல்பும் திறமையும் இன்னொரு சமயத்தில்கூட வெளியாயிற்று. சார்லஸ் டிக்கன்ஸ் (Charles Dickens) மர்மமான கொலை சம்பந்தப்பட்ட *பார்னாபி ரூட்ஜ்* (Barnaby Rudge) என்னும் நாவலைப் பத்திரிகை ஒன்றில் ஒவ்வொரு மாதமும் ஒவ்வோர் இயலாக எழுதி வெளியிட்டுக் கொண்டிருந்தார் இதில் ஈடுபாடு கொண்டு 11 இயல்களை மட்டுமே அறிந்திருந்த போ, அடுத்துக் கதையில் என்ன நடக்கும் என்பதை விளக்கியும், கொலையாளி யார் என்பதைக் குறித்தும் ஒரு கட்டுரை எழுதினார். அது முதலில் "தி சாட்டர்டே ஈவினிங் போஸ்ட்" (The Saturday Evening Post) என்பதிலும், ஓர் ஆண்டு கழிந்துக் '*கிரஹாமஸ்*'

(Graham's) என்பதிலும் வெளிவந்தது. எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, *பார்னாபி* ருட்ஜ் போவிற்கு ஓர் எண்ணத்தைத் தோற்றுவிக்க, அது பல ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் அவருடைய தலைசிறந்த படைப்பாகிய *தீ ரேவன்* (The Raven) என்பதற்கு வித்திட்டது. மார்ச் 1842-இல் டிக்கன்ஸ் பிலடல்பியாவிற்கு (Philadelphva) வருகை புரிந்தார். அவருடன் தம்முடைய எழுத்துக்களைப் பற்றி விவாதிக்கப் பெருவிருப்புக் கொண்ட போ, தனது கதைகளையும் *பார்னாபி ருட்ஜைக்* குறித்துத்தான் எழுதியிருந்த கட்டுரையின் படியொன்றினையும் இணைத்து அவருக்குக் கடிதம் எழுதினார். அவற்றைக் கண்ணுற்ற டிக்கன்ஸ், போவின் அறிவார்ந்த காரணிகளை (Reasoning) மதித்துப் பெரிதும் வியப்புற்று, "அந்த ஆள் பிசாசாக இருக்க வேண்டும்" என்று கூறினார்.

இங்ஙனமாகக் கதையாசிரியர்களின் இயல்புகள் அவர்தம் படைப்புகளில் உத்திகளாகி விடுகின்றன என்பதனை மேற்போந்த எடுத்துக் காட்டுக்களினால் தெளிவுறுகையில், கதையாசிரியன் எதை எழுதினாலும் அது அவனுடைய ஆளுமையின் வெளிப் பாடாகவும், அவனுடைய உள்ளார்ந்த பிறவிக் குணத்தின் வெளியீடாகவும், அவனுடைய உணர்வுகள், அனுபவம் ஆகிய வற்றின் பிரகடனமாகவும் அமைகிறது[73] என்கிற மதிப்பீடு உண்மையானதே ஆகும்.

க. அனுபவம்

ஓர் எழுத்தாளனின் வாழ்க்கை அனுபவம் மிக முக்கியமானது. ஏனெனில், அது அவனுடைய பல்கலைக் கழகமாகிப் பலவற்றைக் கற்றுத் தருகிறது; பலவற்றை எழுதச் செய்கிறது. வாழ்க்கை அனுபவம் சரிவர வாய்க்கப் பெறாதவர்கள் தம் அனுபவத்திற்குப் புறம்பானவற்றை எழுதும்போது நீரில் எண்ணெய்போல் ஆகிவிடுகின்றன; அனுபவத்தை எழுதுகையில் அது மீண்டும் உயிர் பெற்றுவிடுகிறது. குறிப்பாக, எழுத்தாளனின் வெற்றியும் தோல்வியும் அவனது எழுத்துக்களில் இல்லை; அனுபவத்தில் இருக்கிறது. இப்படி, கதையாசிரியனின் அனுபவத்திற்கும் அவனது எழுத்திற்கும் உறவு இருப்பதுபோல் அவனுடைய அனுபவத்திற்கும் உத்திக்கும் அணுக்கமான தொடர்பு இருக்கிறது.

பொதுவாக மனித அனுபவத்தை மூன்று வகையாகப் பாகு படுத்துவர். அவை, புலனனுபவம் (Sensual experience), மன அனுபவம் (Mental experience), அறிவனுபவம் (Intellectual experience) என்பனவாகும். இத்தகைய அனுபவங்களைக்

கதையாசிரியர்கள் விரும்பியோ, விரும்பாமலோ பெறுகின்றனர். அவற்றைத் தம் படைப்புக்களில் காட்சி அளவிலேனும், நிகழ்ச்சி அளவிலேனும், பேச்சு அளவிலேனும், பின்னணி அளவிலேனும், கதை அளவிலேனும் படைத்துக் காட்டுகின்றனர். அகிலனின் *பாவை விளக்கில்* (1958) குழந்தை கல்யாணி மாடிப்படிகளில் இறங்கும்போது விபத்துக்குள்ளாகி உயிர்விடும் கட்டத்தை (இரண்டாம் பாகம்-இயல் 35) எழுதுகையில், ஆசிரியர் தம் மகள் அமிர்தவல்லியைத் தேள் கொட்ட, அதன் காரணமாய் அவள் இறந்துதான தம் சொந்த வாழ்க்கை நிகழ்ச்சியை நினைவில் வைத்துக் கொண்டு கண்ணீர் சிந்த எழுதியதாகக் கூறுகிறார்.[74] இதனைப் போலவே, ரஷ்ய எழுத்தாளர் விளாதீமிர் கொரலேன்கோ (V. Korolenko) *கண் தெரியாத இசைஞன்* (The Blind Musician) என்கிற குறு நாவலின் ஆறாம் இயலில் இரண்டு குருட்டு மணியடிப்பவர்களைச் சந்தித்தது வருணிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இது குறித்து இவ்வாசிரியர், 1890-இல் சரோவ் துறவி மடத்துக்குப் பயணம் சென்ற போது அங்கே இவர்களைச் சந்தித்ததாகத் தம்முடைய கையேட்டில் குறித்துள்ளார். இவ்விரண்டு எடுத்துக் காட்டுக்களின் வாயிலாகக் கதையாசிரியர்கள் தம்முடைய சொந்த அனுபவங்களை வாய்ப்புக் கிடைக்கையில் தம் படைப்புக்களில் ஆங்காங்கே புகுத்துவதை ஓர் உத்தியாகக் கொள்கின்றார்கள் என்பது விளங்கும்.

எதிர்பாராமல் வாழ்க்கையில் நேர்ந்த அனுபவங்களைத் தம்முடைய ஆக்க இலக்கியங்களில் உயிர்வாழ விட்ட கதையாசிரியர்களைப் போல, தாமே வலிந்து சென்று அனுபவங்களைப் பெற்று அவ்வனுபவங்களைப் பேரளவில் தம் படைப்புக்களில் உயிர் வாழச் செய்யும் கதையாசிரியர்களும் பலர் உளர். ‘‘சொல்லுகிறதுக்கு எவ்வளவோ இருக்கிறது. ஓரத்தில் ஒதுங்கி நின்று எல்லாவற்றையும் வேடிக்கை பார்த்துப் பார்த்து இன்னும் அலுக்கவில்லை. எல்லோரையும் போலத்தான், ‘இந்த வாழ்க்கையில் ஏதோ இருக்கிறது’ என்று தேடிப் போய்க் கொண்டிருக்கிறேன்’’[75] என்று கூறுகிற வண்ண நிலவனின் *கடல்புரத்தில்* (1977) என்னும் நாவல் பரதவர்களிடத்தில் அவருக்கு உண்டான அனுபவத்தின் வெளிப்பாடாகவேதிகழ்கிறது. குரூஸ் மிக்கேல், மரியம்மை, செபஸ்தி, பிலோமி, சிலுவை, ஐசக், பவுலுபாட்டா போன்ற கதைமாந்தர்களும், அவர்தம் பேச்சுகளும், பின்புலமும் கற்பனைக் கண் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டவை என்று கூற முடியமாறாக, ஆழ்ந்த அனுபவத்தின் படப்பிடிப்பாகவே அவை தோன்றுகின்றன. கதை இலக்கியத்தின் குறிஞ்சிக் கபிலராகத் திகழும் கொ. மா. கோதண்டம்,

> மேற்கு மலைத் தொடர்களின் உட்புறப் பகுதிகளில் புகுந்து யானை, புலி போன்ற மிருகங்களுக்கிடையிலும் புயல், தீ போன்ற இயற்கைச் சீற்றங்களுக்கிடையிலும் அகப்பட்டு, தப்பி, குறிஞ்சி அழகில் மெய் மறந்து செல்லும் பொழுது மலை மக்களோடு உறவாடிய அனுபவங்களைச் சிறுகதைகளாக படித்தபோது ஓ' ... இன்னும் இந்த அடர்ந்த ஆரண்யத்தின் நிழலில் எத்தனை எத்தனை காவியங்கள் இளைப்பாறிக் கொண்டிருக்கின்றன என்பதைக் கண்டு நாவல் எழுதலாம் என எண்ணினேன்,[76]

என்று கூறுவதற்கொப்ப மலைவளத்தையும், மலைவாழ் மக்களின் வாழ்க்கையையும் புகைப்படங்களாக எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறார். *ஏலச்சிகரம்* (1980) ஓர் உதாரணம். இதனைப் படிக்கையில் படிப்பவர் அந்த ஏலச்சிகரத்திற்குள் ஏறி இறங்கிப் புகுந்து வெளிப்பட்டு வருவதுபோன்ற ஓர் உணர்வே பெறுவர். கு சின்னப்ப பாரதியின் *சங்கமும்* (1985) இப்படிப்பட்ட ஓர் அனுபவச் சித்திரமே. இது கொல்லி மலையில் வாழும் மலை மக்களின் வாழ்க்கைச் சித்திரமும் ஆகும்.

> இத்தக் கதைக்கான தேடல் 1958-லேயே என் சிந்தனையில் பட்டு விட்டதெனலாம். அப்பொழுது தான் நான் ஒரு சமூக ஊழியன் என்கிற முறையில் எனது கன்னிச் சேவையை அவர்கள் மத்தியில் துவக்குகிறேன். அன்றிலிருந்து இன்றுவரை அந்த மக்களுடனான எனது தொடர்புகள் மேலும் மேலும் பிணைக்கப்பட்டே வந்துள்ளன. அதனால் நான் ஒரு பார்வையாளனாகவோ, பிறர் கூறக் கேட்டறிந்தவனாகவோ இல்லாமல் ஓரளவுக்கு அவர் களின் நல்லது கெட்டதுகளில் பங்கு பெற்ற பங்காளன் என்ற முறையிலேயே அவர்களின் இந்த வாழ்வின் கதையைத் தீட்டியுள்ளேன்.[77]

என்று கூறுகிறார் ஆசிரியர். அதற்கொப்பவே நாவலின் தொடக்கத்தில் கொல்லிமலையை அறிமுகப்படுத்துகிறார். வெளிப்பாடு தனிப்பட்டதுதான் என்றாலும் அது உற்று நோக்கு, அனுபவம் ஆகியவற்றைப் பொறுத்தே உள்ளது என்பதையும் நினைத்தல் வேண்டும்.

> மாடுகளின் கழுத்து மணி ஓசை, செம்பூத்தின் பிசிரற்ற இசைநாதம், தொட்டரக்காக் குருவியின் ஜலதரங்கம்

போன்ற கீத கானம், பெருதல் வண்டு, பீச்சிட்டாங் குருவி, கீசிரை போன்றவற்றின் நளினமிக்க ஓசை, எங்கு பார்த்தாலும் சலசலத்தோடும் நீரோடை, சுள்ளென்று வெயில் அடித்தாலும் சில்லென்ற இதமான குளிர்ச்சி, அவ்வப்பொழுது உஸ்ஸென்ற லேசான மெல்லதிர்வுடன் வெண்ணெய் மழை பொழிவது போன்று இறங்கும் மூடுபனி, மரங்களடர்ந்து நீலம் பார்த்த மலை முகடு, திட்டுத் திட்டாகக் குன்றுகள், சிறுசிறு சமவெளிப் பிரதேசம். பலா, எலுமிச்சை, நாரத்தை, கொய்யா நிறைந்த சிறுசிறு தோப்புகள். பலாமர நிழலில் குவியல் குவியலான ஏலக்குத்துச் செடிகள் ; காப்பிச் செடிகள் தரிசுப் பூமிகளில் இரண்டு முள்புதர்கள்.

வாகனாதிகளின் புகை மூட்டம், புழுதிப் படலத்திற்குப் பதிலாக பருவ காலத்திற்கேற்ற பூக்களின் மணமும், புல், பூண்டுகள், தழை, இலைகளின் வாடையும் கொண்ட இயற்கைச் சூழல் இயந்திர யுகத்தின் செயற்கைப் பாதிப்புகள் பெரிதும் தாக்கியழிக்காத கன்னித் தன்மை கொண்ட இயற்கைக் கோலம் அது போன்றே மனிதர்களின் சுபாவம் இதுதான் கொல்லிமலை.[78]

இவ் வியற்கை வருணனை நேரடி அனுபவத்தாலன்றிக் கற்பனையால் பெறுவதற்கில்லை. அதே சமயத்தில் அனுபவம் அனுபவமாகவே இருந்தாலும், கற்பனை கற்பனையாகவே இருந்தாலும் பயனில்லை. அனுபவமும் கற்பனையும் இரண்டறக் கலக்கும் போதே கலையாகின்றது ; கதை வடிவம் தோன்றுகிறது. சி. ஏ. பாலனின் *தூக்கு மரநிழலில்* (1970) ஆசிரியரின் சொந்த சிறை வாழ்க்கையே மிதமிஞ்சி நிற்பதால் சுயசரிதை போல் காணப்படுகிறது. அமெரிக்க நாவலாசிரியர் ஜான் ஸ்டீன் பெக்கின் (John Steimbeck) *ரெட் போனி* (Red Poney) யில் குதிரைக் குட்டிகளின் வளர்ப்பினைப் பற்றிய செய்தியே நாவல் முழுவதும் பரந்து கிடப்பதால் கதை வடிவத்தை இழந்துள்ளது. மின்வாரிய அதிகாரியின் ஒருநாள் அனுபவத்தைச் சித்திரிக்கிற நீல. பத்மநாபனின் *மின் உலகமும்* (1976), வங்கி ஊழியரின் ஒருசில மணி நேர அனுபவத்தைப் படம்பிடித்துக் காட்டுகிற ப்ரியதர்ஷனின் ‘விரலும் கலைத் தன்மையுடன் உருவாக்கப் பெற்றிருப்பதால் அனுபவம் அங்கு உயிர் வாழ்கிறது ; கதை வடிவம் சிறக்கிறது.

கதையாசிரியர்களின் அனுபவங்களே பின்னணி, நோக்கு நிலை, பாத்திரப் படைப்பு, கருப்பொருள், கதைப்பின்னல் முதலிய உத்திகளை உருவாக்குகின்றன எனலாம். ஏனெனில், புனைகதை என்பதே ஒரு கற்பனையான மனவெழுச்சியின் அனுபவம்[79] என்று கருதப்படுவதால் அப் புனைகதையினுள் இழையும் உத்திகளும் அனுபவங்களின் படைப்புக்களே என்பது சொல்லாமலே விளங்கும். நிலவியற் பின்னணி, காலப் பின்னணி, சமுதாயப் பின்னணி என மூவகைப் பின்னணிகளில் கதையாசிரியர்கள் பெற்ற அனுபவங் களுக்கேற்ப அவர்தம் படைப்புக்களில் ஒன்றே ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட பின்னணிகளோ நிரம்பி நிற்கும். டாக்டர் மு. வ. வின் கதைகளில் சென்னையும், இந்திரா பார்த்த சாரதியின் கதைகளில் டில்லியும், ஆ. மாதவனின் கதைகளில் திருவனந்த புரமும், ஆர். சண்முக சுந்தரத்தின் நாவல்களில் கொங்கு வட்டாரமும், நாஞ்சில் நாடனின் புனைகதைகளில் நாஞ்சில் வட்டாரமும், பூமணியின் கதைகளில் கரிசல் பகுதிகளும் நிலவியற் பின்னணிகளாக அமைந்துள்ளன. இவ்வாறு ஒரே மாதிரியான பின்னணிகளில் கதையாசிரியர்கள் எழுதுவதற்குக் காரணம் அவர்தம் அனுபவங்களே ஆம். அப்படி எழுதுவது பின்னணி உத்தியுள் ஓர் உத்தி ஆகும்.

லட்சுமி, அநுத்தமா, ஆர். சூடாமணி, கோமகள், கிருஷ்ணா, சிவசங்கரி, இந்துமதி, அனுராதா ரமணன், ஜோதிர்லதா கிரிஜா போன்ற பெண் கதையாசிரியர்கள் குடும்பப் பின்னணியில் கதை களை எழுதி வருவதற்கும், எம். வி. வெங்கட்ராம் தம்முடைய சௌராஷ்டிர சமுதாயப் பின்னணியில் **வேள்வித்தீயை** (1967) எழுதியதற்கும், தி. சா. ராஜு **லெப்ட்டினன்ட் கோவிந்தன்** (1972) போன்ற இராணுவ நாவல்களையும், "பட்டாளக்காரன்" (1964) போன்ற சிறுகதைகளையும் படைத்ததற்கும், விந்தன் தொழிலாளர் சமுதாயத்தைப் பற்றியும், டொமினிக் ஜீவா, டானியல், என். கே. ரகுநாதன், எஸ். பொன்னுத்துரை, தெணியான், பெண்டிகற்பாலன் ஆகியோர் பஞ்சமர்களைக் குறித்தும் கதைகளை எழுதியதற்கும் அடிப்படை அவரவர்களுடைய அனுபவங்களே ஆகும்.

கதையாசிரியன் தன்னுடைய கதைகளைத் தற்கூற்று, படர்க்கைக் கூற்று ஆகிய இருபெரு நோக்கு நிலைகளினாலேயே கூறுகிறான். இவ்விரு கூற்று நிலைகளில் எக் கூற்று நிலையினாலும் தம்முடைய அனுபவங்களை வெளியிடலாமாயினும், பெரும்பான்மையான கதையாசிரியர்கள் தாம் பெற்ற நேரடி அனுபவங்களைப் பெரும்பாலும் தற்கூற்று நோக்கு நிலை

உத்தியிலேயே வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். டபிள்யு. சாமாசட் மாம் (W. Somerset Maugham) தம்முடைய சிறுகதைத் தொகுப்பு நூலிற்கு முன்னுரை எழுதுகையில், அத் தொகுப்பிலுள்ள பெரும்பாலான கதைகள் தற்கூற்று நோக்கு நிலையில் அமைந்திருப்பதற்குரிய காரணத்தை வெளிப்படுத்துகிறார். அவை அனைத்தும் அவர்தம் நேரடி அனுபவங்களாகையால் அப்படிப்பட்டதொரு திட்டத்தை ஏற்படுத்துவதன் மூலம் மெய்ம்மையைத் தோற்றுவிக்கக் கருதியதாகக் கூறுகிறார்.[80] இவரைப் போலவே கு. ப. ரா, "சில கதைகளில் என் சொந்த அனுபவங்கள், கூடுதல், குறைவின்றி அப்படியே அமைந்திருக்கின்றன. 'பண்ணைச் செங்கான்', 'புரியும் கதை', 'எதிரொலி', 'விடியுமா', 'தை', —அடடா! என்ன சொல்லுகிறேன்! அந்தரங்கத்தையே திறந்து காட்ட ஆரம்பித்து விட்டேனே!"[81] என்கிறார் இக்கூற்றிற்கேற்பவே கு. ப. ரா. வின் ஐந்து சிறுகதைகளும் தற்கூற்று நோக்கு நிலை உத்தியில் அமைந்துள்ளன. ரா. ஸ்ரீ. தேசிகனின் 'மூவர்', ஆசிரியரின் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்ததொரு நிகழ்ச்சியாகும். 'என் கதைகளுக்கு வேர் என் அநுபவங்களே" என்று கூறிக் கொள்கிற ஆசிரியர் அக் கதையினைப் பற்றிய தம்முடைய அனுபவத்தை வெளியிட்டுள்ளர்.[82] அக் கதையும் தற்கூற்று நோக்கு நிலையில் தான் கூறப்படுகிறது. புரசு பாலகிருஷ்ணன் சென்னை மருத்துவக் கல்லூரியில் படித்துக் கொண்டிருக்கையில் பெற்ற ஓர் அனுபவத்தைக் கொண்டு எழுதப்பட்டக் கதை 'ஒரு டாக்டரின் கதை'. இக்கதையும் தற்கூற்று நோக்கு நிலையில் உள்ளது. இப்படி ஆராய்கையில் கதையாசிரியர்கள் தம் அனுபவங்களை உண்மையுடனும் உணர்வுடனும் வெளிப்படுத்த விழையும்போது உத்திகளை உருவாக்கிக் கொள்கிறார்கள் அல்லது தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கின்றனர் என்பது தெளிவாகின்றது.

பாத்திரப் படைப்பு ஓர் உத்தியே என்றாலும் அந்த உத்திக்குள் உத்தியாகப் பலவற்றைக் கதையாசிரியர்கள் கையாள்கின்றனர். அவ்வாறு உத்திக்குள் உத்தியாகப் புதியனவற்றைப் புகுத்துவதற்கு ஏற்கனவே கூறியபடிக் கதையாசிரியரின் அனுபவங்கள் காரணமாகின்றன. ஒவ்வொரு பாத்திரமும் எழுத்தாளனின் ஒரு துணுக்கு; மற்ற மனிதவர்க்கத்திடம் அவன் கொண்டிருக்கும் அனுபவம்; மேலும் கூட, வாசகனின் ஒருதுணுக்கு; வாசகனின் இணையான அனுபவம் என்பர்.[83] பாத்திரப் படைப்பில் கதையாசிரியர்கள் தம்முடன் பழகியவர்களையும், தமக்கு உறவு உடையவர்களையும் கதைமாந்தர்களாக்குவது ஓர் உத்தி. சரத்சந்திரர் தம்முடைய இளமைக் காலத்தில் பெரும் பங்கு கொண்டிருந்த இந்திரநாதனைக்

கதைமாந்தனாக்கிப் பல கதைகளை எழுதியுள்ளார். ராஜலட்சுமி அவருடைய பள்ளித் தோழியாவாள். இவ்விருவரையும் **ஸ்ரீகாந்தன்** என்கிற நாவலில் கதைமாந்தர்களாக்கியதோடு தம் சகோதரர் வஜ்ராநந்தரையும் கதை மாந்தராகப் படைத்திருக்கிறார். த. நா. குமாரசாமி, "இப் புதினத்தில் (கானல்நீர்-1970), பாத்திரங்களாக வரும் ஸ்ரீரமா, பாலு, நடராஜன், ரங்கவல்லி, பிலோமினா ஆகியோர் உண்மை வாழ்க்கையில் நடமாட நான் கண்ட மனிதப் பிறவிகளே"[84] என்றும், பூவை அமுதன், ***மனச்சுமையின்*** (1972) என்னுரையில், "ராமு என் நண்பன். இன்னும் உயிரோடு இருப்பவன்"[85] என்றும் குறிப்பிடுவது நினைத்தற்குரியது. இவர்களைப் போலவே, த. ஜெயகாந்தனும் ***உன்னைப் போல் ஒருவனில்*** (1964) தம்முடைய நண்பனான 'மொட்டை'யையும், ***விழுதுகளில்*** (1965) தாம் உறவாடிய ஓங்கூர் சாமியாரையும் கதை மாந்தர்களாகப் படைத்துள்ளார். "ஓங்கூர் சாமி எனது கற்பனை அல்ல. நான் கூறியுள்ள ஓங்கூர் சாமிகளின் தன்மைகள் யாவும் விசாரித்து அறிந்ததும் உடனிருந்து அனுபவித்தவைகளுமாகும். அந்த மடத்தில் அவர்களில் ஒருவனாய் வீற்றிருந்து சிரித்துச் சிரித்துப் பொழுதைக் கழிப்பதில் காவியம் படிப்பது போன்ற சுகானுபவத்தை நான் கண்டிருக்கிறேன்"[86] என்பதாலும், "நான் மறக்க முடியாத இரண்டு அனுபவங்களில் ஒன்று, ஓங்கூர் சாமியாரோடு சிலநாட்கள் கழித்தது. இதை விழுதுகள் எனும் கதையில் எழுதி இருக்கிறேன். நான் அவரை அடிக்கடி நினைத்துக் கொள்கிறேன். அந்த அனுபவம் அனுபவத்தால் மட்டுமே அறியத் தகுந்த ஒன்று"[87] என்பதாலும் ஓங்கூர் சாமியாரின் படைப்பு எத்துணைச் சிறப்பிற்குரியது என்பது புலனாகும்.

கன்னட நாவலாசிரியரான ஏ. என். கிருஷ்ணாராவ் (அ. நக்கு) கலைஞர்களைக் கதைத்தலைவர்களாக்கி நாவல்கள் எழுதியுள்ளார். *சந்தியாராகம்*, *உதயராகம்*, நடசார்வ *பௌமம்*, *ஸாஹித்யரத்னம்*, *சித்ர விசித்ர*, *சங்கிராமம* ஆகிய நாவல்களில் முறையே இசைக் கலைஞனையும், ஓவியக் கலைஞனையும், இலக்கியக் கலைஞனையும், பேச்சுக் கலைஞனையும், சிற்பக் கலைஞனையும் படைத்து வெற்றி பெற்றிருக்கிறார். இங்ஙனம் கலைத்துறையைச் சார்ந்தவர்களிடம் ஆசிரியர் பழகிப் பெற்ற அனுபவங்களே பாத்திரப் படைப்பிற்குக் காரணமாகும். பாத்திரப் படைப்பில் ஒரே துறையைச் சார்ந்தவர்களை வெவ்வேறு நிலைகளில் வெவ்வேறு படைப்புக்களில் படைப்பதும் ஓர் உத்தியே.

கன்னட நாவலாசிரியரைப்போல் தி. ஜானகிராமனுக்கு இசைக் கலையில் நாட்டமும் அனுபவமும் இருந்தன. தம்முடைய

பன்னிரண்டாவது வயதிலிருந்து ஏறக்குறைய பதினோரு ஆண்டுகள் தொடர்ச்சியாக இன்றி வெவ்வேறு காலங்களில் வெவ்வேறு ஆசிரியர்களிடம் கர்நாடக சங்கீதப் பயிற்சி பெற்றிருக்கிறார். இந்த இசை அனுபவமே *மோக முள்ளாகி* (1961) இருக்கிறது. அதில் பாபு என்னும் சங்கீதக் கலைஞனின் வாழ்க்கையோடு சங்கீதக் கலை விரிவாக ஆராயப்படுகிறது. சுருங்கச் சொன்னால், சங்கீதம் ஒரு குறியீடாக ஆளப்படுகிறது. ஆசிரியரின் நாவல்களைக் குறித்துத் திறனாய்ந்தவர்,

> தி. ஜா கலைகளில் ஈடுபாடுடையவர். தன்னுடைய நாவல்களில் பலவற்றில் ஏதாவதொரு கலையைப் பற்றி அவர் பேசுகிறார். 'மோக முள்'ளில் சங்கீதக் கலை யென்றால் 'மலர் மஞ்சத்தில் நாட்டியக் கலை பேசப் படுகிறது. இக் கலையும் விரிவாகவே பேசப்படுகிறது. தவிரவும் அந்தக் கலையைப் பயிற்சியாக மேற் கொள்ளும் பாலியலின் உணர்ச்சி போராட்டங்களுக்கு ஏற்றவாறு அக்கலைப் பயிற்சியும் பொருந்தப் பேசப் படுவது குறிப்பிடத் தக்கது. தவிரவும் அது மிகக் கௌரவமானதாகப் பேசப்படுகிறது. 'உயிர்த்தே'னில் சிற்பக் கலை சிறப்பான இடம் பெறுகிறது. 'அன்பே ஆரமுதே' வில் சினிமாக் கலையைப் பற்றிய பேச்சு லேசாகக் கேட்கிறது.[38]

என்பர். *அம்மா வந்தாளில்* (1966) அமைந்துள்ள ஒலிப் படிமத்தினை ஆராய்ந்தவர்.

> நாவலில் பின்னணி, சூழல் (Atmosphere and Back ground) இவற்றினை அமைப்பதற்கும், பாத்திரத்தின் மனப் போராட்டத்தினை எடுத்துச் சொல்வதற்கும், கதையின் மையக் கருத்தை விளக்கிக் காட்டுவதற்கும், கட்டமைப்பிற்கும் ஒலிப்படிமத்தை இவர் சிறந்த உத்தியாகப் பயன்படுத்துகிறார்.[39]

என்று குறிப்பிட்டு அவ்வாறுகைக்குரிய காரணங்களையும் கூறுகின்றார். ஏனைய படிமங்களைக் காட்டிலும் இது 45 இடங்களில் ஆளப்பெற்றிருக்கிறது என்றும், ஒலி மீது இவ்வாறு ஈடுபாடு காட்டுவதற்குக் காரணம் இசை மீது ஆசிரியர்க்கிருந்த அனுபவமே என்றும் குறிப்பிடலாம் என்கிறார் அத்திறனாய்வாளர். எனவே, இதனாலும் கதையாசிரியன் உத்திக்கும் நேரிடை அனுபவத்திற்கும் நெருக்கமான உறவு உண்டு என்பதனை அறியலாம்.

பாத்திரப் படைப்பில் படைப்பாளனே ஒரு கதை மாந்தனாக வருவது இன்னுமோர் உத்தியாகும். அவ்வாறு கதையாசிரியன் தன் படைப்பில் தானுமொரு பாத்திரமாக இடம் பெறுவதின் நோக்கமே தன்னுடைய அனுபவங்களையும் எண்ணங்களையும் வெளிப்படையாகவும், நேரிடையாகவும் மற்றவர்களுடன் பங்கிட்டுக் கொள்ள வேண்டும் என்பதே ஆகும். வ. ரா. தன்னுடைய **கோதைத் தீவில்** ராமனாகவும், மாயாவி தனது புனைபெயராகிய மாயாவி என்கிற பெயரிலும், தன்னுடைய இயற்பெயராகிய ராமன் என்னும் பெயரில் *கதையும் கற்பனையும்* (1951) என்கிற நாவலில் ராமுவாகவும், நீல. பத்மநாபன் தனது *நேற்று வந்தவன்* (1978) என்னும் குறுநாவலில் பத்மநாபனாகவும் வருவதை இங்குச் சான்று காட்டலாம். இவ்வாறு கதையாசிரியர்கள் தம்முடைய நாவல் சிறுகதைகளில் நேரிடையாகவே வராமல் - பங்கு கொள்ளாமல் தம்மைப் பிரதிபலித்துக் காட்டும் விதத்தில் கதை மாந்தர்களைப் படைப்பதும் உண்டு. இவ்வுத்தியும் கதையாசிரியர் களின் அனுபவங்களினாலேயே உருவாகின்றது ஏனெனில், இப்படிப்பட்ட கதைமாந்தர்கள் ஆசிரியர்களுடைய தொழில்களையோ, குணங்களையோ கொண்டவர்களாகத் திகழ்கின்றார்கள். டாக்டர் மு. வ. வின் அறவாழி (*அல்லி*)' நா. பார்த்தசாரதியின் பத்திரிகையாசிரியர் (*பட்டுப்பூச்சி*), நகுலனின் ஓய்வுபெற்ற பேராசிரியர் (*சில அத்தியாயங்கள்*) ஆகியோர் எடுத்துக் காட்டத் தக்கவர்கள்.

அமெரிக்கத் துப்பறியும் நாவலாசிரியர் எர்ல் ஸ்டான்லி கார்டனரின் (Erle Stanley Gardner) துப்பறியும் வக்கீல் நிபுணனாகிய பெரிமேஸனும், மலையாள நாவலாசிரியரான, பி. கேசவ்தேவின் புரட்சிகரத் தொழிலாளி 'காற்றும்' (*கண்ணாடி*) இப்படிப்பட்டவர்களே ஆவர்.

குறிப்புகள்

60. *பாரதிக்குப் பின் தமிழ் உரைநடை*, ப. 76.

61. மே. நூ. பக். 86-87.

62. *தமிழ்ச் சிறுகதை முன்னோடிகள்*, ப. 85.

63. ரகுநாதன், *புதுமைப் பித்தன் வரலாறு*, ப. 38

64. புதுமைப் பித்தன், 'எச்சரிக்கை !; *காஞ்சனை*, ப. 111.

65. 'கடவுளும் கந்தசாமிப் பிள்ளையும், மே. க. நூ. பக். 143-144.

66. ச. செந்தில் நாதன், *தமிழ்ச் சிறுகதைகள் ஒரு மதிப்பீடு*, ப. 71.

67. டாக்டர். கா. சிவத் தம்பி, *தமிழில் சிறுகதையின் தோற்றமும், வளர்ச்சியும்*, ப. 94.

68. டாக்டர். இரா. மோகன், *புனைகதைத் திறன்*, ப, 28.

69. மு. பரமசிவம், *மக்கள் எழுத்தாளர் விந்தன்*, ப. 107.

70. மே. நூ., ப. 107.

71. Irwin Porges, *Edgar Allen Poe*, PP. 105-106.

72. Dupin solved the Crime but the scientific mind belonged to Edgar.
— Opt cit. P. 110.

73. Whatever he writes is the expression of his Personality and it is the manifestation of his innate instincts, his feelings and his experience.
— W. Somerset Maugham, *Ten novels and Their Authors*, P. 8.

74. அகிலன், 'நாவல் எழுதுவது எப்படி', *எழுதுவது எப்படி?* I, பக். 134-135.

75. வண்ண நிலவன், 'முன்னுரை', *கடல்புரத்தில்*,

76. கொ. மா. கோதண்டம், 'முன்னுரை', *ஏலச்சிகரம்*, ப. 2.

77. கு. சின்னப்ப பாரதி, 'என்னுரை', *சங்கம்*,

78. மே நூ., ப 17.

79. Fiction is an imaginative and emotional experience.
— Douglas A. Hughes, 'Character and Theme', *Studies in Short Fiction*, P. 530.

80. I (Maugham) beg the reader not to be deceived by the fact that a good many of these stories are told in the first person into thinking that they are experiences of my own. This is merely a device to gain verisimilitude.
— W. Somerset Maugham, 'Preface to *Altogether*'

Quoted in *Tradition in Modern Novel - Theory*, Pp. 93-94.

81. கு. ப. ராஜகோபாலன், 'கதையின் மூலம்', *கதையின் கதை*, ப. 64.

82. மே நூ. பக். 75-76.

83. Each character is a piece of the writer and the writer's experience of the other human beings, and also a piece of the reader and the reader's Parallel experience.
— John Ciardi, 'Introduction', *The Craft of writing*, P. 88.

84. த. நா. குமாரசாமி, 'முகவுரை', *கானல் நீர்*.

85. பூவை அமுதன், 'என்னுரை', *மனச்சுமை*, ப 31.

86. த. ஜெயகாந்தன், 'முன்னுரை', *பிரளயம்*, ஜெயகாந்தனின் *முன்னுரைகள்*, ப. 67.

87. த ஜெயகாந்தன், *நினைத்துப் பார்க்கிறேன்*, ப. 20.

88. தி. சு. நடராசன், 'தி. ஜானகிராமனின் நாவல்கள்', *தமிழ் நாவல்கள் ஒரு மதிப்பீடு*, ப. 123.

89. பெ. சுப்பிரமணியன், 'அம்மா வந்தாள் நாவலில் ஒலிப்படிமம்', *பத்தாவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை*, தொகு I, ப. 307.

ஆடல் வணக்கம்

ஆறு காளிதாசன், பி. லிட்., எம். ஓ. எல். பி. எட்
கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம்,
கரந்தை
தஞ்சை-613 002

ஆடவல்லான் என்ற பெயராலேயே மரக்கால், நிறைக்கல், மண்டபம் போன்ற எல்லாப் பொருட்களுக்கும் பெயர் வைத்து வழங்கும் அளவிற்கு ஆடவல்லானிடத்துப் பேரன்பு வைத்து அருங்கலைப் பெருப்படைப்பாகத் தஞ்சை பெருவுடையார் கோயிலைப் படைத்தவன் இராசராச சோழன் ஆவான்.

கலைகளை வளர்த்திடப் பொருள் கொடுத்து விட்டால் மட்டும் போதாது. கண்களைக் காப்பது போலக் கலைஞர்களைக் காக்க வேண்டும் என்பதனை நன்குணர்ந்து அவர்தம் கவலையற்ற வாழ்வில் உண்மையும், மென்மையுமான, தெய்வீகக் கலைகள் பூத்து, மலர்ந்து, மணம் வீசுமாறுணர்ந்து செயற்பட்டவன் இராசராசனாவன்.

ஆடற்கலை இசைக்கலை வல்ல பெண்டிர், நாட்டின் எப் பகுதியிலிருப்பினும், அவர்களையெல்லாம் அழைத்துத் தன் தலைநகராம் தஞ்சையில்,குடியிருக்க நன்மனை நல்கி,வருவாய்க்குக் காணியும் கொடுத்துக் காத்த இராசராசனின் புகழ் நானூற்றுக்கும் மேற்பட்ட அத்தகைய பெண்டிர் குறித்த குறிப்புணர்த்தும் தஞ்சைப் பெரியகோவிலின் தளிச்சேரிப் பெண்டிர் கல்வெட்டு வழி உணரத்தக்கதாகும்.

இவர்களின் தொழிலில், ஒழுக்கமும், நேர்மையும் திறமையுமே முதன்மையாகக் கருதப்பட்டுள்ளன. நெறி தவறியோரை நிலையினின்றும் நீக்கிப் பிறிதொருவரை நியமித்தமையையும் அக்கல்வெட்டு உணர்த்துகிறது. அவ்வாறு நின்று ஆடற் தொழில் புரிவோர்க்கு உதவியாக, பல்லிசைக் கருவிகளையும் இசைக்கத் தெரிந்த விற்பன்னர்களையும் உடன்காத்துள்ளான். அவர்களுக்கும் மனையும் காணியும் நல்கியுள்ளான். அவர்தம் தொகை நாற்பத்தெட்டாகும். அவரைப் பிடாரர் என்பர். உலகில் வேறெங்குநோக்கினும், இராசராசன் காலத்து, ஆடல் அரம்பையரும் இவர்களைச் சார்ந்த இசைக்கருவிக் கலைஞர்களும், தாம் கற்ற கலையை விலையாக்கி அரங்கிலே ஆடிக்காட்டி, பொன்னும் பொருளும் பெற்று, அதன் வழி வாழ்ந்துள்ளமையினையே காண முடியும். ஆனால் "கலையைப் போற்றுதல் என்பது, கலைஞர்களுக்குக் காசு கொடுப்பது மட்டமல்ல, கலைஞர்களையே

போற்றி, கவலையற்ற வாழ்விற்கு வகை செய்து, அவர்தம் களி பூத்த வாழ்வில், கருத்துடன் நாட்டமும் கொள்வதேயாகும்'' எனவுணர்ந்து செயற்பட்ட இராசராசனின் பெருமை அளப்பரிய தாகும். இம்மாமன்னனது புகழுருவாக உருப்பெற்ற தஞ்சைப் பெரியகோயில் உலகில் வேறெங்கும் காண இயலாத ஒரு பெருங் கலையரங்காகவே படைக்கப் பட்டுள்ளது. இக்கலை வடிவின் முதற் தளத்தின் சுற்றில் ஆடற்கலையின் அமைதிகளை இலக்கண முறச் சிற்பமாகப் படைத்துப் பதிவு செய்த இம்மன்னனின் கலையுணர்வு மதிக்கத்தக்கதாகும்.

காலங் காலமாகக் கலைஞர்கள் காணவும் கற்கவும் வேண்டி, கல்லிலேயே ஆடற்கலையின் அற்புதங்களையும், பரதக்கலையின் நுட்பமான அசைவுகளையும் முறைப்படுத்தி வடிக்கச் செய்துள்ளான்.

வடிக்க முனைந்த நூற்றெட்டுக் காட்சிகளுள் ஊழின் வலியால் சோழன் வடிப்பித்தது, எண்பத்தொன்றேயாகும். அவற்றுள் ஆடல்வல்லான் தானே ஆடுவதாயும், மாதர்கள் ஆடுவதாயும் வடிக்கப்பட்டவை என இரு பிரிவுகள் காணப்படுகின்றன. இதனுள் முதற் சிற்பமாக உள்ளது ''புஷ்பாஞ்சலி'' கர்ணமுள்ள சிற்பம். இதனை நாட்டிய வகையில் ''புஷ்பாஞ்சலி'' அல்லது ''தள புஷ்ப புடம்'' என வகைப்படுத்துவர். நான்கு கரத்துடன் தோன்றும் இவ்ஆடற்காட்சி கருத்துக்கு விளக்கந்தருவதாகும். இரு கரங்கள் ஒரு நிலை காட்ட, மற்றிரு கரங்கள், பிறிதொரு நிலையிலிருக்க — இது ஆட்டத்தின் அசைவின் போக்கில் அமைந்த படிகளாகத் தோன்றினும் புஷ்பாஞ்சலியின் இருவகையில் ஒன்று, மாந்தர் ஆடத்தக்கது, (மனித டாணி) மற்றொன்று, வானவர் ஆடத்தக்கது (தேவபாணி) என்பனவற்றைச் சுட்டுவதாயுமுள்ளது. இவற்றுள் இவ்விறை உருக் காட்டுவது வானவர் ஆடத்தக்க முறையாகும். ஆடற் கலை வல்லார்க்கமைந்த அருங்கலைச் செய்தியாக இக்காட்சி திகழ்கிறது.

இனி இக்கற்கலை வடிப்பின் கருத்தினைக் காணின், ஆடற் கலையினைக் கற்கத் துவங்குவோரும், கற்று, பின் அதனைக் காட்சிக் களிப்போரும், ''புஷ்பாஞ்சலி'' எனும் முதல் நிகழ்ச்சியில், ஆடலரசின் உருவிற்கே மலர் கொண்டு அர்ச்சித்து, வணங்குவர். இங்கோ அந்த ஆடற்கரசே ''தூ மலர்த் தூவித்தொழுகின்றான்'' எனவே ஆடல் வல்லானும் தான் போற்றும் இறையாகவும், ஆசிரியனாகவும் ஒன்றைக் கொண்டு அதனை வழிபடுவதாகிறது.

ஆடற்கலைக்கு முறை வகுத்தவன் ஆதிசிவன். அவன் வகுத்த முறையினின்றும் பிறழின், அது பிழையாகும். எனவே, வகுக்கப்பட்ட முறையின் கீழ், அதன்வழி நின்றாடியே மன்றுளோர் தமது ஆட்டத்தை முதன்மையாக ஏற்கச் செய்பவன் இறைவன் என்பது வழக்கு, இதில் உமை தோற்றாள். எனின் வெற்றியும் தோல்வியையும் வகைசெய்ய ஒரு நெறிகாட்டல் முறையன்றோ? அந்நெறியைக் காட்டியோர் பரதனும், நந்தியும் ஆவர். ஆதலின் தன் வெற்றிக்கு நெறி காட்டி பரதனுக்கும், நந்திக்கும் தனது வணக்கத்தைத் தெரிவிப்பான் வேண்டி, மலரெடுத்துப் பாதங்களிலிட்டுத் தன் ஆடற்றொழிலைத் தொடங்குகின்றானிறைவ் னெனினும் அமையும். எவன் கற்றுத் தருகிறானோ அவன் தானே குரு? குரு வணக்கம் இது.

ஆக்கல், காத்தல், அழித்தல் எனும் முத்தொழில்களுக்கு மூவர் தேவர் தலைவர். எனில் ஊழிக் கூத்திற்கு இதனைத் துவக்கமாகக் கொண்டு, ஊழி முதல்வனின் ஆட்டமாகக் கொண்டால், மலர் தூவி வணங்குவது எவரை? எனச் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது. அதுபோது மூவர்க்கும் மூல முதல்வனைத் தான். தொழ முடியும் என்ற முனைப் பெழும். அவருக்கு உருவேது? எனவே இக்கற் சிலையின் கலை வடிவில் இறைவனின் ''புஷ் பாஞ்சலியானது ஆடல் வல்லான் தன்னின் மேலாம் முழு முதல்வனை வணங்கித் தன் தொழிலாற்ற முனைகிறான் எனினும் அமையும்.

இது வன்றெனின், ஆடற்கரசன் அம்பலக்கூத்தன், அரசியோ கூத்தி எனும் 'காளி', கலையின் மகளோ மடந்தை. அவள் கற்றதே கைம்மண்ணளவு தான். எனவே ஆடல்வல்லான், தனது ஆட்டந் தொடங்கக் கலைமகளை மலர்தூவி வணங்குவதென்பது ஏற்க இயலாது.

இனி, கலையாவிற்கும் ஒரு உருக் கொடுப்பின் அதற்கு இணை ஏதும் இருக்க இயலாது. ஏனெனின் உருவற்ற மூலப் பொருளைக் காணாதவர் கண்டவர் போலும், கண்டவர் கண்டவாறும், காட்டுவான் திறன் வழி காட்டி நின்றார். அதுபோன்றே கலைகளையும் காணாதவர் கண்டவர் போலும், கண்டவர் கண்டவாறும் காட்டுவான் திறன் வழி காட்டிப் போயினர். எனவே ஆடல்வல்லான் தனி மலர் தூவி வணங்குவது, கலையாவிற்கும் ஓருருவாக மூலப் பொருளாய் உருவின்றி நின்ற கந்தழியாம் கடவுளையே எனக் கொள்ளல் ஏற்புடைத்தாகிறது.

மேலும் ஔவை ''இறைவனோ தொண்டருள்ளந் தொடுக்கம்'' என்றாள். கலைஞர்க்கெல்லாம் அரசான கூத்தன் வணங்குவது,

இக்கலையின் திறனறிந்த கற்றுணர்ந்தோர் தம் திருமலரடி எனவும் கூறலாம். ஏனெனின் பரமனைக் காணச் சென்ற, பாகவதர்களைத் தடுத்த வாயிற்காப்போன், வைகுந்தன் பூசனை செய்து கொண்டிருப்பதாகக் கூறிக் காத்திருக்கச் சொன்னானாம். பக்தர்களோ, நாம் யாவரும் உயர்வென்றுளத்தே ஏற்றுத் துதிக்கும் இம்முதல்வன் மற்றெவரைத் துதிக்கின்றான் ? என ஐயுற்று அதனை மாதவனிடத்தேயும் கேட்டனராம். ஆங்கவர் "என்றும் உளத்தகலாதெமைத் துதி செய்து நெறிப்பட்டார் பாதத் துகள்களையே தாம் தம்மிற் பெரிதெனப் போற்றி வணங்குவதாகக் கூறினானாம். இது வைணவம் - இனி இருபெரு மதத்தோரும் தம்முள், இறைவர்க்கும் மேலானோர் தொண்டரே ஏற்றிருப்பதையே நாமும் மேலெனக் கொண்டு நோக்கின், ஆடவல்லான் மலர் கொண்டு வணங்குவது, மானிடரே ஆயினும், ஆடற்கலையின் வகுத்தான் வகை தவறாது நின்று, வழிபட்டு, நெறிப்பட நின்று ஆடுவார் தம் திருப்பாதங்களையே எனின் நன்றாகும்.

கலையை இதுவே எனக் காட்டவல்லார் எவருமில்லை. ஏனெனில், அது காட்டுவான் திறன் வழிப்பட்டது எனக் கண்டோம். ஆதலின் ஒரு கலையை, அது ஆடற்கலையாயினும் சரி வேறு சமையற்கலையேயாயினும் சரி அக்கலை காட்டிய வழியே நின்று, ஒழுக்கமும் நேர்மையும் தவறாது கடைப்பிடித்தொழுகி ஒரு மனத்தோடு கற்றடங்கிக் கல்லார்க்கும் கற்பித்து வாழின், அறநெறிப் பட்டாரை இறைவனே நின்று "புஷ்பாஞ்சலி" எனும் தூமலர்த் தூவித் தொழுவான் எனும் கருத்தை மக்களிடையே காட்டி உணர்த்தி நன்னெறிப் படுத்தும் முயற்சியாகவே இவ்வருங் கற்சிலை வடிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது, எனினது மிகையன்று. இதுவே ஆடல் வணக்க அருமையினைப் புலப்படுத்தும் பெருவுடையார் நெறியாகும்.

தொல்காப்பியம் செய்யுளியல் காண்டிகையுரை

பேராசிரியர் ச, பாலசுந்தரம்

அரிதாய அறனெய்தி (கலி-11) என்னும் தரவு ஐந்தடியான் வந்தது.

மணிநிறமலர்ப் பொய்கை (கலி-70) என்னும் தரவு ஆறடியான் வந்தது.

வீயகம்புலம்ப (கலி-46) என்னும் தரவு ஒன்பதடியான் வந்தது.

நீரார்செறுவில் நெய்தலொடு (கலி-75) என்னும் தரவு பதின்மூன்றடியான் வந்தது.

சூ 134 : இடைநிலைப் பாட்டே
தரவகப் பட்ட மரபின என்ப.

கருத்து : தாழிசைக்கு அடிவரையறை கூறுகின்றது.

உரை : இடைநிலைப் பாட்டு, தரவின் அளவிற்குட்பட்ட அடிகளான் வரும் இலக்கணத்தது என்று கூறுவர் புலவர்.

சுருங்கி வருமென்னாது 'அகப்பட்ட' என்றமையான் நாலடித் தரவிற்கு நாலடித் தாழிசை வரினும் ஒக்குமென அறிக.

மரபினது என்றமையான் சிறுமை இரண்டிடயான் வருமென்றும் பெருமை நான்கடியின் மிகாது வருதலே சிறப்புடைத்தென்றும் மிக்குவரினும் தரவிற் சுருங்கியே வருமென்றும் கொள்க.

(எ-டு) அரிதே தோழிநாண் நிறுப்பாம் (கலி 137) என்னும் நெய்தற்கலி ஏழடித் தரவானும் ஐந்தடித் தாழிசைகளானும் வந்தது.

சூ 135 : அடைநிலைக் கிளவி தாழிசைப் பின்னர்
நடைநவின் றொழுகும் ஆங்கென மொழிப.

கருத்து : தனிச்சொல் வரும் இடங் கூறுகின்றது.

உரை : அடைநிலையாகிய தனிச்சொல் தாழிசையின் பின்னர் வழக்குப் பயின்று அங்ஙனம் மரபாக வருமென்று கூறுவர் புலவர்,

“நடை” என்றதனான் மொழியசையாயும் வழியசை புணர்ந்தும் வருதலேயன்றிக் குறைவு சீர்த்தாகி வருமெனினும் கொள்க. ஆங்கென்றது மரபினைச் சுட்டி நின்றது.

‘ஆங்கு’ என்பதே தனிச்சொல்லாக வருமென்பார் நச்சினார்க்கினியர் அது குன்றக் கூறலாமாறுணர்க.

‘ஆங்கு’ என்றதனான் தாழிசைகட்கிடையே தனிச்சொல் வருதலும் கொள்க.

(எ-டு) மேற்காட்டினாம் (சூ 123)

சூ. 136: போக்கியல் வகையே வைப்பெனப் படுமே

கருத்து: போக்கியலென்னும் சரிதக உறுப்பாமாறு கூறுகின்றது.

உரை: போக்கியல் என்னும் சுரிதக வகையின் இலக்கணம் வைப்பு என்று கூறப்படும்.

தரவு முதலாயவற்றாற் கூறப்பெறும் பொருள்களை அடக்கி முடித்து நிற்றலின் வைப்பு எனப்பட்டது. இது சொல்லான் முடிந்த இலக்கணம்.

ஆசிரிய நடையானும் வெண்பா நடையானும் இவ்வுறுப்பு வருதலின் ‘வகை’ என்றார்.

சுரிதகம், வாரம், வைப்பு, போக்கியல், அடக்கியல் என்பவை ஒரு பொருட்கிளவிகள்.

பின்னே கூறுவதனைப் போக்கிக் கூறுதும் என்பவாகலின் எல்லாவற்றிற்கும் பின் இறுதிபாக நிற்தும் இவ்வுறுப்புப் போக்கியல் எனப்பட்டது

சூ 137: தரவிய லொத்தும் அதனகப் படுமே
புரைதீர் இறுதி நிலையுரைத் தன்றே.

கருத்து: போக்கியலின் அடிவரையறையும் அதன் தன்மையும் கூறுகின்றது.

உரை: சுரிதக உறுப்பின் அடியளவாவது தரவிற்கோதப் பெற்ற இலக்கணத்தை ஒத்தும் அதற்குக் குறைந்தும் வரும். குற்றமற்ற அதன் இறுதிநிலை மேலே உரைக்கப்பட்டது.

அஃதாவது தரவிற்கு ஓதிய பன்னிரண்டடி மேலெல்லையாக அமைந்து தரவு உறுப்பு எத்தனை அடியாக வழிகின்றதோ

அவ்வளவாகவும் அதிற் குறைந்தும் வரும் என்றவாறு. எனவே சிறுமை நான்கடியாக வரும் தரவுற்குச் சுரிதகம் அதனை ஒத்தும் அதனிற் குறைந்தும் வருமென்பதாயிற்று.

"அதனகத்தும் படுமே" என்னும் உம்மை செய்யுள் விகாரத்தான் தொக்கு அதனகப்படுமே என நின்றது. உரைத்தன்றே என்னும் ஏகாரம் தேற்றம்.

ஒத்தும் என நின்ற உம்மையை எதிர்மறையாக்கிச் சிறுபான்மை ஒவ்வாது மிக்கு வருமேனும் கொள்க.

(எ-டு) படைபண்ணிப் புனையவும் (கலி-17) என்னும் பாலைக் கலிப்பாடலின் சுரிதகம் தரவொடு ஒத்து வந்தது.

பாடின்றிப் பசந்தகண் (கலி.16) என்னும் பாலைக் கலிப்பாடலின் சுரிதகம் தரவினும் மிக்குவந்தது.

செருமிகு சினவேந்தன் (கலி-13) என்னும் பாலைக் கலிப்பாடலின் சுரிதகம் தரவினும் குறைந்து வந்தது.

குறைந்து வருதலே பெரும்பான்மை என்பதைக் கலித்தொகையுள் வரும் பாடல்களால் அறியலாம்.

இந்நூற்பாவிற்குப் பேராசிரியர் கூறும் உரையும் விளக்கமும் தன்னான் ஒரு பொருள் கருதிக் கூறலாய் உள்ளமையை ஓர்ந்தறிக.

சூ. 138 : ஏனை ஒன்றே

தேவர்ப் பராஅய முன்னிலைக் கண்ணே

கருத்து : பிறிதொரு வகையாகிய ஒத்தாழிசைக்கலியாமாறு கூறுகின்றது.

உரை : ஒத்தாழிக்கலிப்பாவின் பிறிதொருகூறு முன்னிலைக் கண் தேவரைப் பராஅயினவாகி வரும்.

எனவே படர்க்கைப் பரவல் தேவபாணியாகாதென்பது பெறப்படும். இதனான் ஒத்தாழிசைக்கலியான் தேவரை முன்னிலைப்படுத்திப் பாடுவது இயற்றமிழ்த் தேவபாணி எனக் கொள்க.

சூ. 139 : அதுவே
வண்ணகம் ஒருபோகு எனஇரு வகைத்தே

கருத்து : அஃது இருவகையாகும் என்கின்றது.

உரை : தேவரைப்பராவுதலாய் முன்னிலைக்கண் வருமென மேற்கூறிய ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா வண்ணகம் ஒருபோகு என இருவகைத்தாகும்.

சூ. 140 : (அவற்றுள்) வண்ணகந்தானே
தரவே தாழிசை எண்ணே வாரமென்று
அந்நால் வகையிற் றோன்று மென்ப.

கருத்து : வண்ணக ஒத்தாழிசை ஆமாறு கூறுகின்றது.

உரை : மேற்கூறிய இரண்டனுள் வண்ணக ஒத்தாழிசை தான் தரவும் தாழிசையும் எண்ணும் வாரமும் ஆகிய நால்வகை உறுப்பொடு தோன்றுமென்று கூறுவர் புலவர்.

'வகை' என்றதனால் தனிச்சொல் பெறுதலும் கொள்க.

எண்ணாவது அம்போதரங்கம். அஃது நீரலை ஓங்கியெழுந்து ஒருகாலைக்கொருகால் சுருங்கி அகன்று பரவுதல் போல நாற்சீரடியாய்த் தோன்றிப் பின் முச்சீரடியாகவும் முடியும்.

அங்ஙனம் பேரெண்ணாகத் தோன்றி அளவெண், இடையெண் சிற்றெண் என்னுமாறு முடிதலின் 'எண்' எனப் பெயர்பெற்றது. எண், அம்போதரங்கம், அசையடி என்பவை ஒரு பொருட் கிளவிகள். வண்ணகமாவது, பண்ணும் திறனுமின்றிச் சீரும் இசையும் பெற்று முடுகியும் முடுகாதும் வரும் ஓசைவிகற்பமாம். அதனான் இஃது இசைநூல் வழிவந்த மரபுப் பெயர் என்பது பெறப்படும். இவ்வகைக் கலிப்பாக்களைத் தேவபாணி என வழங்கலும் இக்கருத்தானே என்பது புலப்படும்.

வண்ணகம் என்னும் இக்கலியுறுப்பு வேறு வண்ணம் என்னும் செய்யுளுறுப்பு வேறென அறிக.

சூ 141 : தரவே தானும்
நான்கும் ஆறும் எட்டும் என்ற
நேரடி பற்றிய நிலைமைத் தாகும்.

கருத்து : தேவபாணியாக வரும் வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவிற்குரிய தாவுறுப்பிற்கு அடிவரையறை கூறுகின்றது.

உரை : வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவிற்குரிய தரவுதான் நான்கும் ஆறும் எட்டும் என்னும் இணையளவாகிய அடிபற்றி வரும் நிலைமைத்தாகும்.

நேரடி என்றது இரட்டைப்பட வரும் சமநிலை அடிகளை ஏகாரம் பிரிநிலை. தானும் என்பது அசை.

சூ. 142 : ஒத்துமூன் றாகும் ஒத்தாழிசையே

கருத்து : வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவிற்குரிய தாழிசை வருமாறு கூறுகின்றது.

உரை : வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவிற்குரிய தாழிசை ஒத்து மூன்றாக அடுக்கிவரும்.

ஒத்தலாவது : ஓசையானும், பொருளானும், அளவானும் ஒத்தல்.

சூ. 143 : தரவிற் சுருங்கித் தோன்று மென்ப.

கருத்து : மேற்கூறிய தாழிசைக்கு அடியளவு கூறுகின்றது.

உரை : ஒத்து மூன்றடுக்கி வருமெனப்பட்ட தாழிசை ஒவ்வொன்றும் தரவு உறுப்பிற் சுருங்கிய அடிகளாகத் தோன்றி வருமெனக் கூறுவர் புலவர்.

சூ. 144 : அடக்கியல் வாரம் தரவோ டொக்கும்

கருத்து : வண்ணக ஒத்தாழிக் கலிப்பாவிற்குரிய சுரிதகத்திற்கு அடியளவு கூறுகின்றது.

உரை ; அடக்கியலாகிய வாரம் என்னும் இறுதி உறுப்பின் அடியளவு முதலுறுப்பாகிய தரவினை ஒத்துவரும்.

அஃதாவது நான்குமுதல் எட்டடியளவும் வரும் என்பதும் தரவினும் மிக்குவாராதென்பதும் கருத்து.

'ஓடு' இன்னோசையின் பொருட்டு ஓடு என நீண்டது.

சூ. 145 : முதற்றொடை பெருகிச் சுருங்குமன் எண்ணே

கருத்து : எண்ணின் இயல்பு கூறுகின்றது.

உரை : எண்ணாகிய அம்போதரங்க உறுப்பு முதலாவது தொடை அளவாற் பெருகி நிற்கப் பின்வரும் தொடைகள் குறைந்து வரும். அஃதாவது நாற்சீர் கொண்ட ஈரடியான் இரண்டும் ஓரடியால் நான்கும் முச்சீரடியால் எட்டும் இருசீரடியால் பதினாறும் வரும். எட்டும் பதினாறும் எனப்பட்டவை நான்கும் எட்டுமாக வரினும் கொள்ளப்பெறும்.

இவை முறையே பேரெண் அளவெண் இடையெண் சிற்றெண் எனவும் வழங்கப்பெறும்.

'சிறப்புடைப் பொருளைப் பிற்படக்கிளத்தல்' என்பதனால் இவ்வுறுப்பைப் பிற்படக் கூறினார் தேவபாணிப்பாவிற்கு இஃது சிறப்புத்தந்து நிற்றலின் என்க.

சூ. 146 : எண் இடை ஒழிதல் ஏதமின்றே
சின்னம் இல்லாக் காலை யான.

கருத்து : மேலதற்கொருபுறனடை கூறுகின்றது.

உரை : வண்ணக ஒத்தாழிசைக்கலியுள் தனிச்சொல் என்னும் உறுப்பு வாராது, அம்போதரங்க உறுப்பு இடையே வாராதொழிதல் குற்றமின்று. எனவே தனிச்சொல் வருமிடத்து அம்போதரங்கம் வாராதிருத்தல் குற்றமாம் என்றவாறு.

காரணம், நான்குறுப்பொடு அமைந்து நேரிசை ஒத்தாழிசைக்கலி எனற்கும் ஏற்குமாகலின் என்க.

"சின்னம் அல்லாக்காலையான" எனப் பாடங்கொண்டு சிற்றெண்ணாகிய அம்போதரங்கம் ஒழியாதவிடத்து எனப் பொருளுரைத்து, முற்கூறிய எண்ணின்றி வருதல் செய்யுட்கு ஏதமின்று என விளக்குவார் பேராசிரியர்.

ஆசிரியர் கருத்து அதுவாயின் "ஏனை எண் ஒழிதல் ஏதமின்றே" எனக் கூறியிருப்பார். மற்றும் சின்னம் என்பதற்கு அம்போதரங்கம் என்னும் பொருள் பொருந்துமாறில்லை

'சின்னமில்லாக்காலை' என்பதே பாடம் என்பதனை உரையாசிரியர் உரையால் அறியலாம்.

இனி இவ்வுறுப்புக்கள் எல்லாம் அமைந்த வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா வருமாறு.

(எ-டு) 'மணிவிளங்கு திருமார்பின் மாமலராள் வீற்றிருப்பப்
பணிதயங்கு நேமியும் பானிறத்த சுரிசங்கு
மிருசுடர்போ லிருகரத்தி லேந்தியமர் மாயோனும்
பங்கயத்தி லுறைவோனும் பாகத்தோர் பசுங்கொடிசேர்
செந்தழற்கண் ணுதலோனுந் தேருங்கா னீயென்பார்க்
கவரவர்த முள்ளத்து ளவ்வுருவா யல்லாத
பிறவுருவு நீயென்னிற் பிறவுருவு நீயேயா
யளப்பரிய நான்மறையா னுணர்த்துதற் கரியோனே
(இஃது எட்டடியான் வந்த தரவு)

எவ்வுயிர்க்கு முயிரேயா யியங்குதனின் றொழிலாகி
யவ்வுயிர்க்க ணடங்கியே யருளாது நிற்றலினால்
வெவ்வினைசெய் தவையுழந்து வெம்பிறவிக் கடலழுந்த
வவ்வினையை யகற்றாம னிற்பதுநின் னருளன்றே ;

பல்லுயிரும் படைப்பதுநின் பண்பென்றே பகரலினால்
வல்வினையின் வலைப்பட்டு வருத்தங்கூ ருயிர்தம்மை
நல்வினையே பயில்வித்து நடுக்கஞ்செய் பகைநீக்கி
யல்லல்வா யழுந்தாம லகற்றுவது மருளன்றே ;

அழிப்பதுநின் றொழிலென்றே யறைந்தாலு முயிரெல்லா
மொழித்தவற்று ளுணர்வுகளை யொருவாம
லுடனிறுத்திப்
பழிப்பின்றிப் பல்காலு மிப்பரிசே பயிற்றுதலி
னழிப்பதுவு மில்லையா லாங்கதுவு மருளன்றே.
(இவை மூன்றும் ஒரு பொருளாய் அடுங்கிவந்த
ஒத்தாழிசை)

வேள்வி யாற்றி விதிவழி யொழுகிய
தாழ்வி லந்தணர் தம்வினை யாயினை ;
வினையி னீங்கி விழுத்தவஞ் செய்யு
முனைவர் தமக்கு முத்தி யாயினை ;
(இவை நாற்சீர் ஈரடி இரண்டாம் போதரங்கம்)
பேரெண்.

இலனென விகழ்ந்தோர்க் கிலையு மாயினை ;
உளனென வுணர்ந்தோர்க் குளையு மாயினை ;
அருவுரு வென்போர்க் கவையு மாயினை ;
பொருவற விளங்கிப் போத மாயினை ;
(இவை நாற்சீர் ஓரடியான் வந்த நான்கம்
போதரங்கம்) அளவெண்

பானிற வண்ணனீ
பனிமதிக் கடவுணீ
நீநிற வுருவுநீ
நிறமிகு கனலிநீ ;
யறுமுக வொருவனீ ;
யானிழற் கடவுணீ
பெறுதிரு வுருவுநீ
பெட்பன பிறவுநீ ;
(இவை முச்சீரடியான்வந்த எட்டம்போதரங்கம்)
இடையெண்

மண்ணுநீ பண்ணுநீ
விண்ணுநீ பாவுநீ
மலையுநீ பாட்டுநீ
கடலுநீ தொடருநீ
எண்ணுநீ அண்ணனீ
எழுத்துநீ அமலனீ
இரவுநீ அருளுநீ
பகலுநீ பொருளுநீ ;

(இவை இரு சீரடியான் வந்த பதினாறம் போதரங்கம்)
சிற்றெண்

ஆங்க, இது தனிச்சொல்.
இனையை யாகிய விறைவநின் னடியிணை
சென்னியின் வாங்கிப் பன்னாள் பரவுதும்
மலர்தலை யுலகின் மன்னுயிர்க் கெல்லா
நிலவிய பிறவியை நீத்தல் வேண்டி
முற்றிய பற்றொடு செற்ற நீக்கி
முனிமை யாக்கிய மூவா முத்தியை
மயலற வளித்தநின் மலரடி
யரிய வன்றா யுரிதினிற் பெறவே''

(இது தரவிற் குறைந்து வந்த ஆசிரியச் சுரிதகம்)

எண்ணும் சின்னமுமின்றி மூன்றுறுப்பான் வந்த தேவபாணி வண்ணக ஒத்தாழிசை வந்துழிக் கண்டு கொள்க.

சூ. 147 : ஒருபோகு இயற்கையும் இருவகைத்தாகும்.

கருத்து : தேவர்ப்பராயவற்றுள் பிறிதொன்றாகிய ஒருபோகும் இருவகையாம் என்கின்றது.

உரை : வண்ணகத்தொடு மேர்கூறப்பெற்ற ஒருபோகு கலிப்பாவின் இயல்பும் இருவகைத்தாகும்.

சூ. 148 : கொச்சக ஒருபோகு அம்போதரங்கமென்று ஒப்பநாடி உணர்தல் வேண்டும்.

கருத்து : இருவகை எனப்பட்ட ஒருபோகிற்குரிய பெயர் கூறுகிறது.

உரை : ஒருபோகின் இருவகையாவன : கொச்சக ஒருபோகு அம்போதரங்க ஒருபோகு என்று வரும். அவற்றை அவற்றிற்கு ஓதப்பெறும் இலக்கணத்தான் ஒப்ப ஆராய்ந்து உணர்க.

ஒருபோகு என்பது காரணப்பெயர் போகு - நீட்சி. "வார்தல் போகல் ஒழுகல் மூன்றும் நேர்பும் நெடுமையும் செய்யும் பொருள்" (உரி- 19.) என்றாராகலின் ஒருவகை நீட்சி என்பது பொருள்.

இவை முறையே இருபது அடிகளும் அறுபது அடிகளுமாய் நிறைந்து நீண்டு வருதலின் ஒருபோகெனப்பெற்றன.

இவ் இரண்டும் அடக்கியல் ஒழிந்த ஏனை உறுப்புகளான் ஒற்றுமைப் படுதலின் இவற்றின் வேறுபாட்டினை நுண்ணிதின் தெரிந்துகொள்ள வேண்டுதலின் "ஒப்பநாடி உணர்தல் வேண்டும்" என்றார். இன்னும் இதனானே ஏனைய கொச்சகக்கலி முதலியவற்றொடும் வேறுபடுத்து உணர்தல் வேண்டுமென்றும் அறிக. முறையே இவற்றின் இலக்கணமாமாறு மேற்கூறுவார்.

சூ. 149 : தரவின் றாகித் தாழிசை பெற்றும்
தாழிசை இன்றித் தரவுடைத் தாகியும்
எண் இடையிட்டுச் சின்னம் குன்றியும்
அடக்கியலின்றி அடிநிமிர்ந்தொழுகியும்
யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமையுடையது
கொச்சக ஒருபோகு ஆகும் என்ப.

கருத்து : கொச்சக கருபோகிற்குரிய இலக்கணம் கூறுகின்றது.

உரை : தேவர்ப்பராஅய முன்னிலைக்கண்ணே வரும் ஒத்தாழிசைக் கலியின் பிரிவாகிய கொச்சக ஒருபோகு என்னும் கலிப்பா, தரவுறுப்பின்றித் தாழிசை பெற்றும், தாழிசையின்றித் தரவு உடையதாகியும் அம்போதரங்க உறுப்பு இன்றியும் தனிச்சொல் இல்லாமலும் சுரிதக உறுப்பின்றியும், நாற்சீரடியினும் மிக்கு ஐஞ்சீரடி முதலாக ஓங்கி நடைபெற்றும், கலியுறுப்புக்களுக்கு ஓதிய யாப்பியல்புகளானும் பொருளமைதியானும் வேறுபட்டு வருவதாகும் என்று கூறுவர் புலவர்.

தரவின்றி என்னாது 'இன்றாகி' என்றதனான் எருத்தமாக நிற்பினும் தனக்குரிய இலக்கணத்தில் வேறுபட்டு நிற்குமென்றறிக. தரவுபெற்றும் என்னாது உடைத்தாகியும் என்றதனான் ஒன்றற்கு மேற்பட்ட தரவு சிறுபான்மை வரினும் கொள்க

அம்போதரங்க உறுப்பு நான்கும் வராமல் ஒன்றோ இரண்டோ வரினும் கொள்க என்பார் எண் இன்றி என்னாது இடையிட்டு என்றார் என்க.

சின்னமில்லாத வழி வண்ணக ஒத்தாழிசையுள் அம்போதரங்கம் வாராது என்றமையின் ஒரு போகின்கண் சின்னமின்றியும் வருமென்பதுணர்த்தினார் என அறிக.

அடிநிமிர்ந்தொழுகியும் எனப் பொதுப்படக் கூறியதனான் சிறுமை பெருமை பற்றிய அடி வரையறையை இகந்து வருதலும் கொள்க.

'ஆகும் என்றதனான் இவ்வுறுப்புக்கள் தனித்தனி வருதலும் தாழிசைகள் அடுக்கி வருதலும், அடக்கியல் அடிகள் மண்டிலமாக வருதலும் நேரிசை ஒத்தாழிசையொடும் வெண்கலியொடும் மாறுபட்டு வருதலும் பிறவும் கொச்சக ஒருபோகென அடக்கிக் கொள்க.

இனி, பொருளின் வேறுபடுதலாவது:தேவர்ப்பராய முன்னிலைக் கண் வருதலேயன்றி ஏனையிடத்ததாகி வருதலும், மக்களைப் பராவி வருதலும் அகமும் புறமுமாகிய பொருளைத் தழுவி வருதலும் பிறவுமாம்.

(எ - டு) "உளையாழி யோரேழு மொருசெறுவி
னொடுங்குதலான்
விளையாட நீர்பெறா மீஓருவம் பரவுதுமே ......"

(பரணிச் செய்யுள் தாழிசை தனித்து வந்தது.)

"யானைத்தோல் போர்த்துப் புலியி னுரியுடுத்துக்
கான வெருமைக் கருந்தலைமே னின்றாயால்
வானோர் வணங்க மறைமேன் மறையாகி
ஞானக் கொழுந்தாய் நடுக்கின்றி யேநிற்பாய் ;

வரிவளைக்கை வாளேந்தி மாமயிடற் செற்றுக்
கரிய திரிகோட்டுக் கலைமிசைமே னின்றாயா
லரியரன்பூ மேலா னகமலர்மேன் மன்னும்
விரிகதிரஞ் சோதி விளக்காகி யேநிற்பாய் ;

சங்கமும் சக்கரமுந் தாமரைக் கையேந்திச்
செங்க ணரிமான் சினவிடைமே னின்றாயாற்
கங்கை முடிக்கணிந்த கண்ணுதலோன் பாகத்து
மங்கை யுருவாய் மறைபோற்ற வேநிற்பாய்"

தாழிசை மூன்றடுக்கி வந்தது

"நீறணிந்த திருமேனி நெருப்புருவங் கிளைத்ததுபோற்
கூறணிந்த குங்குமங்கொண் டொருமுலையேர்
குறிசெய்ய
வேறணிந்த சுடரெறிப்ப வேனிலாற் கெரிவிழித்த
வேறணிந்த வெல்கொடியோ யெவ்வுயிர்நிற்
றவிர்ந்தனவே"

(தரவு மட்டும் வந்தது)

முல்லைப் பாட்டின் தலைவன் சோழனா?

முனைவர். இரா. இராசகோபாலன் (அரசக்கண்ணன்)
எம்.ஏ. பி.டி. பி.சிஎல். பி. எச்.டி.
பேராசிரியர். தமிழ்த்துறை,
மன்னர் சரபோசி அரசு கல்லூரி,
தஞ்சாவூர்.

முல்லைப் பாட்டின் தலைவன் குறித்து மறைமலையடிகளார் கருத்து

பத்துப்பாட்டில் "முல்லைப் பாட்டை அடுத்திருக்கின்ற மதுரைக் காஞ்சியும், நெடுநல்வாடையும், தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு விளங்கலால் அவற்றை அடுத்திருக்கின்ற இதுவும் அவனையே பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு செய்யுப்பட்டிருக்கலாமென்பது கருதப்படும்"[1] என்று மறைமலையடிகளார் கூறுவர்.

"அது வெறும் ஊகமே; முல்லைப் பாட்டில் அதற்கு அகச் சான்று இல்லை" என்பர்.[2] மறைமலை அடிகளாரும் அகச்சான்று உள்ளதாகக் கூறவில்லை.

முல்லைப் பாட்டின் 97 ஆம் அடியான 'கானம் நந்திய செந்நிலப் பெருவழி' என்பதில் 'கானம்' என்பது 'தலையாலங்கானம்" ஆதல் கூடும் என்றும் சிலர் ஊகித்துத் மறைமலையடிகளார் கருத்தை மேலும் அரண் செய்வர்" என்பர்.[3] 'கானம்' என்பது தலையாலங்கானம் ஆதல் கூடும் என்று ஊகித்து தலையாலங்கானப்போரில் ஈடுபட்ட பாண்டிய நெடுஞ்செழியனைக் குறிக்கும் என்று கருதுவதும் பொருந்தாததாகும். ஏனெனில் 'கானம் நந்திய' என்பதற்கு, 'காடு செழித்த' என்பதே நேர் பொருளாகும்.

முல்லைப்பாட்டின் தலைவன் குறித்து தெ. பொ. மீ. கருத்து

"உள்ளத்து உணர்வால் ஒன்றுபடும் முழு நிறைவான உண்மை அன்போடு கூடிய மணவாழ்க்கையே முல்லை சான்ற கற்பு ஆகும். இத்தகைய ஒன்றுபட்ட உள்ளத்து உணர்வால் முல்லைப் பாட்டுத்

தலைவனும் தலைவியும் போரின் கொடுமை குறித்து வருந்துகிறார்கள். அவர்களது வருத்தம் வெற்றியின் காரணமாக ஏற்பட்டதாகும். போரில் வெற்றி பெறுவது விரும்பத்தக்கது ; இன்றியமையாதது ; எனினும், எத்தனை உயிர்கள் அப்போரில் பலியாகியிருக்கும் என்று எண்ணும் போது, உண்மையிலேயே தலைவி ஏழடுக்கு மாளிகையிலிருந்து கொண்டு வருந்துகிறாள் ; தலைவன் பாசறையில் இருந்து கொண்டு வருந்துகிறான். இத்தகைய 'வெற்றியால் வரும் வருத்தம்' ('Sorrow of Success') வெறும் சொல் முரணன்று. உண்மையிலேயே நடைபெற்ற நிகழ்ச்சி ஒன்றில் காணப்பெற்றதாகும். அதாவது, அசோக மன்னன் கலிங்கப் போரில் வெற்றி பெற்றாலும் அவ்வெற்றி குறித்து அவன் பெருமிதம் கொள்ளவில்லை; மாறாக அவன் அவ் வெற்றியைக் குறித்து வருந்தினான். போரில் அவனுக்கு வெறுப்பு ஏற்பட்டுவிட்டது. அமைதியிலும், சமாதானத்திலும் அவனுக்கு நாட்டம் உண்டானது. இவ்வாறு அசோகனைப்பற்றி இந்திய வரலாறு கூறுகின்றது. இதனை நோக்கும் போது, முல்லைப் பாட்டின் தலைவன் அசோக மன்னனாக இருக்கலாம். அகப்பாட்டில் பாட்டுடைத் தலைவன் பெயர் குறிப்பிடப்படக் கூடாது என்ற தொல்காப்பிய விதியால் (தொல். பொருள் 54) அசோக மன்னனது பெயரை ஆசிரியர் நப்பூதனார் முல்லைப் பாட்டில் எங்கும் குறிப்பிடவில்லை.

முல்லைப்பாட்டின் தலைவன் அசோகன் என்று சொல்வது அவ்வளவு பொருத்தமாக இல்லை என்று யாரேனும் கருதுவாராயின் மறை மலையடிகள் கருதுவது போன்று, முல்லைப் பாட்டின் தலைவன் பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் என்று கொண்டாலும், அவனிடத்து அசோகனது அகிம்சை உணர்வை ஆசிரியர் நப்பூதனரர் ஏற்றிக் கூறுகிறார் என்ற அளவில் கொண்டாலும் பொருந்தி வருவதே ஆகும். ஏனெனில் மதுரைக் காஞ்சி அவனைப் பற்றியது; வீடுபேறு நிமித்தமாகப் பல்வேறு நிலையாமை சான்றோர் அமையும் குறிப்பினது காஞ்சித்திணை"[4] என்று தெ. பொ. மீ. கூறுவர்.

"அசோக மன்னன் என்று தெ. பொ. மீ கூறுவது வலிந்து கொள்வது போன்றது. ஏனெனில் காஞ்சித்திணை அறிந்த தமிழர்க்கு அசோகனது அகிம்சா தருமம் புதியதன்று; குறள்நெறி அறிந்த தமிழகம் கொல்லா விரதத்தை நன்கு உணரும். மேலும் முல்லைப்பாட்டு எப்போது தோன்றியது என்று வரையறுக்க இயலாத நிலையில் அசோகனோடு தொடர்பு படுத்துவது பொருந்தாமலும் போகலாம்"[5] என்று மு. பாலகிருஷ்ணன் கூறுவர்

முல்லைப் பாட்டின் தலைவன் சோழனா ?

மு. பாலகிருஷ்ணன் முல்லைப் பாட்டின் தலைவன் யாரென்று அறிந்து கொள்ள அப்பாட்டின் 'புலித்தொடர் விட்ட புனைமாண் நல்லில்' (62) என்னும் அடியை அகச் சான்றாக விளக்குவர்.[6]

இவ்வடிக்கு நச்சினார்க்கினியர் 'புலிச்சங்கிலி விடப்பட்ட கை செய்த மாட்சிமைப்பட்ட நன்றாகிய இல்' என்று பொருள் கொள்கிறார். சென்னைப் பல்கலைக் கழகப் பேரகராதி 'A Kind of Chain' சங்கிலி வகை என்று பொருள் கூறுகிறது. புலிச் சங்கிலி என்பதற்கு இரண்டாம் வேற்றுமை உருபும் பயனும் உடன்தொக்கத் தொகையாகப் 'புலியைக் கட்டும் சங்கிலி' என்று பொருள் கொள்ளலாம். தெ. பொ. மீ. ஆங்கிலத்தில், 'Tiger-shaped Chain' 'புலி உருவில் அமைந்த சங்கிலி என்பர் எனக்கூறி நெடுநல் வாடையில் 'வேப்பு தலையாத்த நோன்காழ் எஃகம்' (176) என அடையாளப் பூ கூறப்படுதலின்' அப்பாட்டு பாண்டியனைக் குறிப்பால் உணர்த்தியதுபோல், 'புலித் தொடரிட்ட புனைமாண் நல்லில்' என்பது சோழர் அடையாளச் சின்னமான புலியை உணர்த்தி, அப்பாட்டுடைத் தலைவன் சோழ அரசன் என்று குறிப்பால் உணர்த்துகிறது என்பர். மேலும் "பாசறை அமைத்த மிக முக்கியமான நிகழ்ச்சியில் அரசனுக்குரிய அடையாளச் சின்னம் அங்கே வைக்கப்படுவது இயல்பான செயலாகும். அந்த முறையில் அரசன் தங்கியுள்ள இல்லத்தை அலங்கரிக்கும் யவனர்கள் புலிச் சங்கிலி விட்டு அலங்கரித்ததால், புலிச் சின்னத்திற்குரிய சோழ அரசனே அப்பாசறையில் தங்கி யிருந்த அரசன் என்பது தெளிவாகும் என்பர்.[7] இவ்வாறு சோழன் அடையாளச் சின்னம் கூறினமையின் அக மாகாதாயிற்று என்று கூறலாமல்லவா ?[8] என்றும் வினவுவர்.

இதனால் முல்லைப் பாட்டில் வரும் 'புலித் தொடரிட்ட புனை மாண் நல்லில்' என்றவரி ஆய்வதற்குரியதாகிறது.

இவ்வரியில் இடம்பெறும் புலித்தொடர் என்ற சொல்லுக்குப் புலிச் சங்கிலி , புலியைக் கட்டும் சங்கிலி, புலி உருவில் அமைந்த சங்கிலி என்று மட்டுமல்லாது' 'புலிநகம் போல் அமைந்த சங்கிலி' என்றும் பொருள் கொள்ள முடியும். இதுவே பொருந்தமுடையது மாகும். ஏனெனில் புலி உருவம் அமைக்கும் அளவிற்குச் சங்கிலியில் இடம் உண்டா என்பது கேள்விக்குரியதாகிறது. ஆதலின் இது சங்கிலியின் வடிவத்தைக் குறிக்குமேயல்லாது, அரசனின் புலிச்சின்னத்தை அடையாளப் படுத்தாது.

மேலும் பாலகிருஷ்ணன் கூறுவதுபோல் பாசறையில் வைக்கப் படும் அடையாளச் சின்னம்போல் அரசன் தங்கியுள்ள இல்லத்தை அலங்கரிக்கத் தொங்கவிடப்பட்ட சங்கிலியாகவும் கொள்ள இயலாது. அரசன் தங்கியுள்ள புனை மாண் நல் இல்லிற்குப் பாதுகாப்பாக இடப்பட்டதாகவே கொள்ளவேண்டும்.

ஆகவே 'புலித் தொடரிட்ட புனைமாண் நல்லில்' என்று முல்லைப் பாட்டில் வரும் 'புலித்தொடர்' என்ற சொல், புலிநகம் போல் அமைந்த சங்கிலியைக் குறித்தற்குரியதாகும் என்பதும், அரசன் இல்லத்திற்குப் பாதுகாப்பாக இடப்பட்ட அச்சங்கிலி அதன் வடிவத்தையே அடையாளப்படுத்துகிறது என்பதும், சோழ அரசனை அடையாளப் படுத்தவில்லை என்பதும் போதரும். ஆதலின் இப்பாட்டு அகமாகாதாயிற்று என்பது பொருந்தா தாகிறது.

சான்றெண் விளக்கம்

1. மறைமலையடிகள். முல்லைப்பாட்டு ஆராய்ச்சி 1962. பக். 37-39

2. பாலகிருஷ்ணன். மு. முல்லைப்பாட்டு ஆய்வுகள் - ஒரு மதிப்பீடு. பொதிகைமலர் ஒன்று. மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழக அஞ்சல் வழித் தொடர் கல்வித்துறை வெளியீடு. 1979. பக். 180.

3. ஷை பக். 180
4. ஷை பக். 180-181
5. ஷை பக். 181
6. ஷை பக். 182
7. ஷை பக். 183
8. ஷை பக். 184

புதிய கல்விக் கொள்கையில் பாடமொழி பற்றிய குழப்பங்கள்

பேராசிரியர் சாலை இளந்திரையன்,
பேரவை இல்லம்,
கோபாலபுரம், சென்னை - 86

மத்திய அரசு நடைமுறைப்படுத்தத் திட்டமிட்டுப் வருகின்ற புதிய கல்விக் கொள்கையைப் பற்றி, இதுவரை, மூன்று ஆவணங்கள் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. கல்விக் களத்தின் அறைகூவல் (ஆகஸ்ட், 1985), புதிய கல்விக்கொள்கை - 1986 (மே, 1986), தேசியக் கல்விக்கொள்கைச் செயல்முறைத் திட்டம் (ஆகஸ்ட், 1986) என்பன அவை. இந்த மூன்று ஆவணங்களிலுமே மாணவர்களின் பாடமொழி ('மீடியம் ஆஃப் இன்ஸ்ட்ரக்ஷன்') எதுவாக இருக்கும் என்பது பற்றிய திட்டவட்டமான கொள்கை அறிவிப்பு இல்லை. ''பூ என்றும் சொல்லலாம், புப்பம் என்றும் சொல்லலாம், தம்பி சொல்லுதே (புஷ்பம் என்று), அப்படியும் சொல்லலாம் என்பது போன்ற ஒரு குழப்ப நிலையே இவைகளில் நிலவுகிறது ...

பெரிய முரண்பாடு

மூன்றாவது ஆவணமாகிய செயல்முறைத் திட்டம், மொழி வளர்ச்சியைக் குறித்து, 9 பெரிய பக்கங்கள் (பக்கம் 161 - 170) கொண்ட ஒரு தனி அத்தியாயமே வரைந்துள்ளது. ஆயினும் பாடமொழியைப் பற்றிய குழப்பமும் தேசிய மொழிகளின் வளர்ச்சி பற்றிய திட்டங்களில் உள்ள ஏற்றத்தாழ்வும் நீக்கப்படவில்லை ...

எடுத்த எடுப்பிலேயே, ''கல்வியில் தாய்மொழிக்கு உரிய இடம் பற்றி 1968 ஆம் ஆண்டின் கல்விக் கொள்கையை இந்தப் புதிய (1986) கல்விக் கொள்கை அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளுகிறது என்று சொல்லப்பட்டுள்ளது; அவைகளில் முதன்மையாக, ''பல்கலைக் கழகக் கல்வி அளவில் வட்டார (தேசீய) மொழியே பாடமொழியாக இருக்கவேண்டும்'' என்றும் (பக்கம் 161) எடுத்துச் சொல்லப்பட்டு இருக்கிறது.

இதைத் தொடர்ந்து, இந்த அத்தியாயத்தின் மூன்றாம் பத்தியில், ''இந்திய மொழிகள் ஏற்கனவே பள்ளிமட்டத்தில் பாட மொழியாக்கப் பட்டுள்ளன; இதைப் பல்கலைக் கழக மட்டத்துக்கு விரிவுபடுத்த வேண்டியது மிகவும் அவசியம்'' என்றும் ஆவணம் வலியுறுத்துகிறது ...

இவைகளைப் படித்துவிட்டு, நாமெல்லாம், தாய்மொழியே அனைத்து நிலைகளிலும் பாடமொழியாக விளங்கப் போகிறது என்று எதிர்பார்க்கிறோம். ஆனால், இந்தப் புதிய கல்விக் கொள்கையின் அடிப்படையில், மற்றுள்ள பள்ளிகளெல்லாம் ஏற்றுப் பின்பற்றத்தக்க மாதிரிப் பள்ளிகளாக உருவாக்கப்படும் நவஉதயப் பள்ளிகளின் பாடமொழிக் கொள்கை நம்மைப் பெரிய ஏமாற்றத்தில் தள்ளிவிடுகிறது.

''நவஉதய (மாதிரி)ப் பள்ளிகளும் 6 முதல் 12 வரை ஏழு வகுப்புகள் இருக்கும்; 6 முதல் எட்டுவரை உள்ள மூன்று வகுப்புக்களில் தாய் மொழியே பாடமொழியாக இருக்கும். ஒன்பதாம் வகுப்பு முதல் 12 ஆம் வகுப்புவரை, ***இந்தி அல்லது ஆங்கிலம் அல்லது இந்தியும் ஆங்கிலமுமே*** எல்லாக் குழந்தை களுக்கும் பாடமொழியாக இருக்கும்'' (தாய்மொழி பாடமொழியாக இருக்காது) என்று அறிவிக்கப்பட்டுள்ளது.

ஒருபக்கம், தாய்மொழிகளைப் பல்கலைக்கழக மட்டம் வரை பாடமொழிகள் ஆக்குவதே நமது திட்டம் என்கிறோம். மறுபக்கம் நவஉதயப் பள்ளிகளில் இந்தியும் ஆங்கிலமுமே பாடமொழிகள் என்கிறோம். நாட்டிலே உள்ள மற்றப் பள்ளிகளிலும் நாளடைவில் இந்தப் பள்ளிகளையே முன்மாதிரியாகக் கொள்ளும் என்கிறோம்!

இந்த இரண்டில் எது உண்மை? தேசிய (தாய்) மொழிகளையே அனைத்து மட்டங்களிலும் பாடமொழி ஆக்கப் போகிறோம் என்பது உண்மையா? அல்லது நவ உதயப்பள்ளியில் 12 படித்த குழந்தை கல்லூரிப் படிப்புக்கு வரும்போது மேல் மட்டத்திலும் (தாய்மொழியை அகற்றி) இந்தியையும் ஆங்கிலத்தையுமே பாடமொழிகளாக வைத்திருக்கப் போகிறோம் என்பது உண்மையா?

''நவஉதயப் பள்ளிகளில் படிக்கும் நமது குழந்தைகளின் 12 ஆம் வகுப்புவரைதான் படிப்பார்கள், அதற்கு மேல் அவர் களுக்குக் கல்வி கிடையாது'' என்று புதிய கல்விக் கொள்கையில் எந்த இடத்திலும் சொல்லப்படவில்லை. அப்படி இருக்க, குறிப் பிட்ட எண்ணிக்கையுள்ள நமது குழந்தைகளைப் பல்கலைக்கழக மட்டத்தில் தாய்மொழி மூலம் கல்வி கற்க இயலாதவர்களாக (நவஉதயம் மூலம்) முடக்கி வைத்துக்கொண்டு, எல்லா மட்டங்களிலும் தாய்மொழியையே பாடமொழியாக்குவதே நமது கொள்கை என்று சொல்வது பெரிய முரண்பாடு - குழப்பம் அல்லவா?

மாநில அரசு எங்கே?

அடுத்தபடியாக, - ஏற்கனவே எடுத்துப் பேசப்பட்ட மும்மொழித்திட்டம் வடஇந்தியப் பகுதிகளில் முழுமையாகப் புறக்கணிக்கப்பட்டு விட்டது என்று ஆவணம் (பக். 163; பத்தி 11) ஒப்புக் கொள்ளுகிறது. ஆனாலும், - புதிய கல்விக்கொள்கை தொடர்பான மூன்று ஆவணங்களில் ஒன்றிலே கூட, தமிழக அரசு இந்தியை ஒழித்து இருமொழிக் கொள்கையைக் கடைப்பிடித்து வரும் செய்தி குறிக்கப்படவே இல்லை. இதைக் குறிக்காமலே,- தமிழக அரசு ஓர் அரசே இல்லை என்பது போல, - அதன் மொழிக் கொள்கையைப் புறக்கணித்துவிட்டு, - மீண்டும் மும்மொழித் திட்டத்தையே இந்த ஆவணம் பரக்கப்பேசுகிறது. எனவே, ஒரு மாநில அரசு நிறைவேற்றிக் கடைப்பிடித்து வரும் ஆணைக்கு மத்திய அரசின் இந்தப் புதிய கல்விக் கொள்கை எந்தச் சிறிய மதிப்பும் தரவில்லை என்பது தெளிவாகிறது

அதாவது, - கல்வி என்பது மத்திய - மாநில அரசுகளுக்கு உரிய பொதுப்பட்டியலில் இருந்தாலும், - மத்திய அரசு, தமிழக (மாநில) அரசைக் கலந்துகொள்ளாமலேதான் இந்தக் கல்விச் கொள்கையின் மொழிக்கொள்கையை வகுத்திருக்கிறது என்பது திட்டமாகத் தெரிகிறது.

தொடக்க நிலையிலேயே, ஒரு மாநில அரசின் சட்டமன்றம் ஏகமனதாக நிறைவேற்றிய மொழிக் கொள்கையைப் புறக்கணித்து விட்ட மத்திய அரசு, போகப் போக, எல்லாவற்றிலும், தான் நினைத்த மூப்பாகச் செயல்பட வாய்ப்பு இருக்கிறது என்பது வெளிப்படை.

அதாவது, இந்திய தேசீய வரலாறு, இந்தியப் பண்பாடு போன்ற பாடங்களைத் தயாரிக்கும்போது. மத்திய அரசின் போக்குக்கு ஒத்துப் போகாத மாநிலங்களை, மத்திய அரசின் கல்விக் கொள்கை முற்றாகப் புறக்கணித்திட இங்கேயே தொடக்கம் செய்யப்பட்டு விட்டது.

இந்தியமொழிகள் ....?

மூன்றாவதாக, - புதிய கல்விக் கொள்கை மும்மொழித்திட்டம் என்பதை ஓங்கி முழக்கினாலும், இந்தியும் ஆங்கிலமும் தவிர்த்த தமிழ், தெலுங்கு, வங்காளி போன்ற இந்திய மொழிகளை வெறும் ஒட்டுமொழிகளாகவே கருதுகிறது; இந்திக்கும் ஆங்கிலத்துக்கும் இணையான தாய்மொழிகளாக அவைகளை ஏற்கவே இல்லை,

எல்லா இடங்களிலும், இந்தி அல்லாத இந்திய மொழிகளைப் பிரதேச பாஷைகள்' அல்லது வட்டாரமொழிகள் என்றே ஆவணம் குறிப்பிடுகிறது !

தேசிய மொழிகளுக்குச் சரிசம உரிமை கொடுக்கவில்லை என்பது மட்டுமல்ல ; மொழிகளை வளர்க்கும் திட்டத்திலும் இந்திக்கும் ஆங்கிலத்துக்குழ் உள்ள உரிமை / சலுகை மற்றுள்ள இந்திய மொழிகளுக்குத் தரப்படவே இல்லை

இந்தி மொழியை வளர்க்கவும் பரப்பவும் ஏற்கனவே பல நிறுவனங்கள் இருந்து வருகின்றன. அவைகளில் பல மத்திய அரசு நிறுவனங்கள் ; மற்றவை, தனியார் இந்திப்பரப்பு நிறுவனங்கள். இந்தத் தனியார் நிறுவனங்களுக்கு மத்திய அரசு 100க்கு 100 நிதி உதவி அளித்து வருகிறது.

இவைகளை எடுத்து (பக். 168) விரிவாக விவரிக்கும் இந்த ஆவணம், மும்மொழித் திட்ட அமுல் முதலாக வேறு பல புதிய இந்திப்பரப்பல், இந்தி வளர்ப்புத் திட்டங்களை (பக் 168-169) யும் அறிவித்துள்ளது. இது தவிர, இந்தியக் கல்வி நிலையங்களில் சேர்ந்து படிக்க விரும்பும் அயல்நாட்டு மாணவர்களுக்காக, ஆங்கிலமொழிப் படிப்பின் தரத்தைக் காப்பாற்றவும் நமது புதிய கல்விக்கொள்கை (பக். 165, பத்தி 20) மிகப் பெரிய வலியுறுத்தைக் கொண்டுள்ளது.

ஆனாலும், பல்கலைக்கழக மட்டம் வரை பாடமொழியாக்கப் பட வேண்டும்' என்று, முதலில் (பக். 161) குறிப்பீட்ட இந்திய மொழிகளின் வளர்ச்சியில், மத்திய அரசு தனிக்கவனம் செலுத்த வேண்டும் என்ற குறிப்பு, எந்த இடத்திலும் காணப்படவே இல்லை !

குழப்பத்தின் சிகரம் !

இவை யாவற்றுக்கும் சிகரமான பெரிய முரண்பாடு, மொழி வளர்ச்சி பற்றிய இந்தப் பகுதியின் கடைசியில் இடம் பெற்றுள்ளது: அதாவது, "இந்திய (தாய்) மொழிகளையே பல்கலைக்கழகம் வரை அனைத்து மட்டங்களிலும் பாடமொழியாக்க வேண்டும்" என்ற (பக். 161) உறுதிமொழியுடன் தொடங்கிய இந்த ஆவணத்தின் மொழிவளர்ச்சிப் பகுதி, "கல்வியில் (இந்திய) மொழிகளுக்கு உரிய இடம் என்ன என்பதைப் பற்றிய ஒரு சீரான முடிவுக்கு விரைவிலேயே நாம் வரவேண்டும்" என்று (பக். 170) முடிகிறது ! அதாவது ஒவ்வொரு மொழிக்கும் உள்ள இடம் இனிமேல்தான்

வகுத்து வரையறுக்கப்பட வேண்டும் என்கிறது! அப்படி என்றால், தொடக்கத்தில், "பல்கலைக்கழகம் வரையில் தாய்மொழியே பாடமொழியாக இருக்கவேண்டும்" என்று இதே ஆவணம் சொல்லுவதற்குப் பொருளே இல்லாமல் போய்விடுகிறது அல்லவா?

இந்தியக் குழந்தைகளின் பாடமொழி எது என்பதில் பெரிய குழப்பங்கள் உள்ளன; இந்தியத் தாய்மொழிகளுக்குள்ளே இந்திக்கும் ஆங்கிலத்துக்கும் தனி உயர்ந்த இடத்தைத் தருகின்ற பழைய போக்கையும் இக்கொள்கையும் மாற்றித் தெளிவு படுத்தவில்லை. எனவே புதிய கல்விக்கொள்கை சீரானதொரு கொள்கையாக வடிவம் கொள்ளவில்லை என்பதே உண்மை.

"சுந்தரரின் பக்திக் கோட்பாடுகள்"

ப. குமரன்
ஆய்வாளர்
தமிழ்மொழித்துறை
சென்னைப் பல்கலைக் கழகம்
சென்னை-5.

கோட்பாடு, கொள்கை போன்றவைகள் ஒரு செயல் நிறைவேறுவதற்கான அணுகுமுறைகளாகும். புறச்சமயத் தாக்குத லினின்று விடுபட்டு கி. பி. 7-ஆம் நூற்றாண்டில் சைவசமயம் மக்களிடையே பெரிதும் போற்றப்பட்டும் வழிபட்டும் வழங்கலாயிற்று இறைவனிடம் மற்றசைவ சமயப் பெரியோர்களை விட மிகவும் நெருக்கமாகவும் உரிமையோடும் தன் கவிகளால் பாடி அவனருளைப் பெற்றவருள் நம்பியாரூரர் என்ற சுந்தரர் முதலிடம் பெறுகின்றார். இவர் இறைவனை வழிபட்ட முறைகளும் அதற்கு இறைவன் தந்த பதிலீடுகளினையும் ஆய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

சைவசமயத் தத்துவங்கள் :

சைவ சித்தாந்தம் பகுத்தறிவு என்னும் அடிப்படையின் மேல் கட்டப்பெற்ற கோவிலாகும். இதில் பதி, பசு, பாசம் என்ற முப் பொருள்களின் உண்மை ஆராய்ந்து தெளிவு செய்யப் பெறுகின்றது. இவ்வுலகில் நாம் காணும் பொருட்கள் அவன், அவள், அது என்னும் மூன்று வகையாகத் தோற்றமளிக்கின்றன. அவைகள் தோன்றி, வளர்ந்து, மறைகின்றன. ஆகையால் இவற்றை ஆக்கிக் காத்து, அழிக்கின்ற இறைவன் ஒருவன் இருக்க வேண்டும். இவ்விறைவனே பதி அல்லது கடவுள்; மலமாகிய குற்றங்கள் பதியைச் சென்றடைவதில்லை சிறியதில் சிறியதாய் பெரியதில் பெரியதாய் பதி விளங்குகிறது. பதிக்குச் சிவம் என்ற பெயரும் உண்டு. இந்தப் பதிக்கு இச்சா சக்தி, கிரியா சக்தி, ஞானா சக்தி, என்ற மூவகை ஆற்றல்கள் உண்டு. படைத்தல், காத்தல், அழித்தல் மறைத்தல், அருளல் என்ற ஐவகைத் தொழில்களைப் பதி அல்லது, சைவம் இயற்றி வருகிறது. ஆன்மாக்கள் இறைவனைக் காண வொண்ணாது மறைந்து நிற்கும் மும்மலங்களாகிய ஆணவம், கர்மம், மாயை என்ற மூன்றும் பாசங்கள் எனப் பெயர் பெறுகின்றன மாயையிலிருந்து விடுபட்ட ஆன்மா இறைவனை உணர்ந்து இன்பம் அடைகிறது. இந்தத் தத்துவக் கோட்பாடுகள் சுந்தரரின் பாடல்களில் ஆங்காங்கே பரிணமிக்கின்றன.

வாழ்க்கையும் வழிபாடும்

மெய், வாய், கண் மூக்கு, செவி என்ற ஐம்புலன்களாலும், உணர்வினாலும் இயங்கப் பெறும் உயிரினை இருப்பிடமாகக் கொண்ட உடலினுக்கு காதல் வாழ்க்கை இன்றியமையாத் தேவை யாகும். சைவசமய நெறிகளுள் காதலன்பும், வாழ்வும் ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட உண்மைகள். மாதொரு பாகனாக உடைய சிவபெருமானே இதற்குச் சான்றாகும். இம்முறையினையே சுந்தரரும் பின்பற்றுகிறார். பரவையார், சங்கிலியார் என்ற இருவரை மணந்து இல்லறத்தில் ஈடுபட்டுக் கொண்டே பக்தி இயக்கத்தில் பங்கெடுத்துக் கொண்டார். இடையில் தம் வாழ்வில் பிணக்கு ஏற்பட்டபோது இறைவனையே தூதாக அனுப்பி அதைத் தீர்த்தும் கொண்டார். "உலகில் இன்ப துன்பங்களின் நடுவே வாழ்ந்து பெறும் அனுபவம் ஏனைய இருவருக்கும் இல்லாத நிலையில், இவர் பாடல்களில் சிறப்பாக உள்ளது எனலாம். உலகியல் இன்ப துன்பங்களில் உடல் - அனுபவம் பெற்றிருப்பினும் உயிர் இறைவனிடமே உறைத்து நின்றது என்பதை இவர் பாடல் களில் மிக விளக்கமாகவே அறிகிறோம். சிறந்த கவிஞராகவும் வாழ்ந்த சுந்தரர் அரசனை, வள்ளலைப் பாடித் தன் வாழ்க்கை யினை நடத்த விரும்பவில்லை. பொய்ம்மையாளரைப் பாடாது இறைவனைப் பாடி உய்ய அறிவுறுத்தியவர்"[1] என்ற கருத்தும் ஈண்டு ஒப்பு நோக்கத் தக்கதாகும்.

எனவே, சைவ சமயத்தில் ஈடுபடுபவர்கள் இல்லறத்தில் ஈடு படாமல், தவநெறியில் முக்காலும் ஈடுபட்டு காடுகளுக்குச் சென்று நோன்பிருந்து இறைவனை 'அடைய வேண்டும் என்பதில்லை வாழ்க்கையில் ஈடுபாடு கொண்டே சிவனை வழிபாடு செய்து அவனருளைப் பெறலாம் என்ற கோட்பாட்டினை சுந்தரரின் பாடல்களின் மூலம் அறியலாம்.

தோழமைக் கோட்பாடு :

பிற சமயங்களிலெல்லாம் இறைவன் மனிதனின்றும் மேம்பட்டவன், அப்பாற்பட்டவன். அவனை அடைய பல வகை யான வழிமுறைகளில் செல்ல வேண்டும் என்றெல்லாம் கூறுகின்றன. ஆனால் சுந்தரர் சிவபெருமானுக்குத் தொண்டனாக வும், தோழனாகவும் இருந்துள்ளார். திருமணக்கோலத்தில் இருந்த சுந்தரைத் தடுத்தாட் கொள்ள வந்த இறைவனைச் சுந்தரர்,

"ஆசிலந்தணர்கள் வேறோர் அந்தணர்க்கடிமையாதல்
பேச இன்றுன்னகை கேட்டோம் பித்தனோ மறையோன்"
(பெரிய புராண

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்-613 001.

தமிழ்நாடு, இந்தியா

தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகப் புதிய வெளியீடுகள்

1. Tamil Literature — உரூ. 85/— U. S. $ 17
   — Prof. M. S. Purnalingam Pillai

2. மொழி நூல்
   — மாகறல் கார்த்திகேய முதலியார் — உரூ. 75/—

3. Tamil University Machine Translation System (TUMTS) — Rs. 75/— U. S. $ 15
   Co-authors : K. C. Chellamuthu K. Rangan
   K. Murugesan

4. A Study on the Thanjavur Art Plate — Rs. 60/— U. S. $ 12
   — Prof. P. Saravanavel

5. நாமதீப நிகண்டு — உரூ. 68/—
   — கல்லிடை நகர் சிவசுப்பிரமணியக் கவிராயர்

6. மொழி நூற் கொள்கையும் தமிழ்மொழி அமைப்பும் — உரூ. 45/—
   — பேரா. கா. சுப்ரமணியப் பிள்ளை

7. Indians in South Africa — Rs. 60/— U. S. $ 12
   — Prof. K. Nambi Arooran

விற்பனைக் கழிவு : அஞ்சல் வழி 25%
நேரில் 30%
அஞ்சல் செலவு தனி
பேராசிரியர் ஆய்வாளர்களுக்கு 40%
விற்பனையாளர்களுக்குப் பெரும்படி
களுக்கு ஏற்ப கழிவு உண்டு

தொடர்பு கொள்க:- பதிப்புத்துறை இயக்குநர்,
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்,
தஞ்சாவூர் - 613 001.

பதிப்பாசிரியர் குழு

திரு. ச. இராமநாதன்,

தலைவர், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சாவூர்-2.

பேராசிரியர் க. வெள்ளைவாரணன்,

142, கனகசபை நகர், சிதம்பரம்.

சிலம்பொலி சு. செல்லப்பன், எம். ஏ., பி. டி., பி. எல்.,

இயக்குநர், தமிழ் வளர்ச்சித் துறை, சென்னை.

டாக்டர் தமிழண்ணல், எம். ஏ., பிஎச். டி.,

தலைவர், தமிழ்த்துறை, மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக் கழகம்.

டாக்டர் சி. பாலசுப்பிரமணியன், எம்.ஏ., எம்.லிட், பிஎச்.டி.

தலைவர், தமிழ் மொழித்துறை, சென்னைப் பல்கலைக் கழகம்.

பேராசிரியர் பி. விருத்தாசலம், எம். ஏ.,

முதல்வர், கரந்தைப் புலவர் கல்லூரி, தஞ்சாவூர்-2,

பேராசிரியர் சி. கோவிந்தராசன்,

மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக் கழகம்.

புலவர் ஆ. பாலன், எம். ஏ., எம். ஃபில்.,

துணை முதல்வர், கரந்தைப் புலவர் கல்லூரி, தஞ்சாவூர்-2.

புலவர் மீனா. இராமதாசு, எம். ஏ.,

தலைமைத் தமிழாசிரியர்,
உமாமகேசுவரா மேனிலைப் பள்ளி, தஞ்சாவூர்-2

திரு. பா. மதிவாணன், எம். ஏ., எம். ஃபில்.,

துணைப்பேராசிரியர், கரந்தைப் புலவர் கல்லூரி, தஞ்சாவூர்-2

பதிப்பாசிரியர்

பேராசிரியர் ச. பாலசுந்தரம்

Regd. No. TN/TB/24.

நூல்-அஞ்சல்

பெறுநர்

7. ஆசிரியர்,
தஞ்சை சரபோசி மன்னர் சரஸ்வதி
மகால் நூல், நிலைய இதழ்,
அரண்மனை,
தஞ்சாவூர்.

ஆசிரியர்,
தமிழ்ப்பொழில்,
கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம்,
தஞ்சாவூர் - 613 002.

தமிழ்ப் பொழில் கட்டணம்

		உள்நாடு	வெளிநாடு
தனியிதழ்	ரூ.	2 50	3 00
ஆண்டுக் கட்டணம்	ரூ.	30 00	60 00
வாழ் நாள் கட்டணம்	ரூ.	250 00	600 00

வெளியிடுபவர் : திரு. ச. இராமநாதன், தலைவர், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம்,
கருந்திட்டைக்குடி, தஞ்சாவூர்-613 002.

அச்சிடுபவர் திரு. M. சந்திரமௌலி,
ஜெமினி அச்சகம், 1837/1, மேலராசவீதி.
தஞ்சாவூர் - 613 009.